

ROBERTO EQUISOAIN: LA BIBLIOTECA DE LA SALA DE LECTURA SIN LECTURA

Túa Blesa
Universidad de Zaragoza

ABSTRACT

Among other productions, the work of Roberto Equisoain includes a set of books of a singular strangeness. A strangeness that arises from the appropriation of texts from others who are subjected to unique text treatments, to different rewriting strategies, which returns them as new texts, while invoking the appropriate ones, to the field of reading. A reading that, in several cases, is problematic when not unreadable. Books, then, that put the concept of book in crisis.

Key words: Roberto Equisoain. Appropriationism. Ilegibility. Logofagia. Art-literature.

RESUMEN

Entre otros trabajos, la obra de Roberto Equisoain incluye un conjunto de libros de una singular extrañeza. Una extrañeza que surge de la apropiación de textos de otros que son sometidos a singulares tratamientos de texto, a diferentes estrategias de reescritura, que los devuelve como textos nuevos, al tiempo que invocan los apropiados, al ámbito de la lectura. Una lectura que, en varios de los casos, se presenta como problemática cuando no ilegible. Libros, pues, que ponen el concepto de libro en crisis.

Palabras clave: Roberto Equisoain. Apropiacionismo. Ilegibilidad. Logofagia. Arte-literatura.



Fecha de recepción: 20 de noviembre de 2016.

Fecha de aceptación: 30 de noviembre de 2016.

No se debe al azar que *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, ese libro que inaugura una nueva ala, o sala, en la biblioteca universal, a la que merece sin duda dar el nombre de Stéphane Mallarmé, haya atraído una y otra vez a poetas y a artistas, poetas que son al tiempo artistas, y a la inversa, para producir nuevos libros o textos que retoman el título, o no, pero que en cualquier caso retoman el libro, lo leen, lo invocan, lo transforman en otros libros o piezas artísticas que al invocarlo y transformarlo contienen el libro mallarmeano siendo por ello o sin embargo otros, sin abolirlo, como si se estuviese diciendo, repitiendo, su “mystère précipité hurlé”, documento destinado a vivir en su sobrevivir “lancé dans des circonstances éternelles”. *Un coup de dés* y otros *Un coup de dés* que, complementándose unos a otros en un juego de reminiscencias e innovaciones, van completando los estantes de esa ala Mallarmé de la biblioteca universal. No, no se debe al azar, las páginas de *Un coup de dés* contienen todas las razones y explicaciones y, todas, con una elocuencia más que suficiente.

Dejando aparte el que diversos artistas han ido abriendo nuevos blancos en *Un coup de dés* y dejando en ellos sus ilustraciones, como hizo André Masson en 1961, o Albert Dupont en *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard [e]t Désir-hasard-Dés: poème bloc poème* en 1999, profusamente ilustrado con inscripciones verbales y dibujos en colores en páginas-láminas de poliéster transparente, quien más tarde con el título *Poème Mallarmé* ha expuesto algunas de esas piezas en gran formato, o la edición con ilustraciones de Ellesworth Kelly (1992), páginas entregadas a geometrías de blanco y negro, el juego del contraste de la letra y el soporte, de la escritura hecha figuras, las intervenciones en el libro de Mallarmé no son pocas.

En el registro de los libros de esa ala se encuentran, entre otros, *JCT 1, a MeTrica n'ABOOLira* (1968) de Mario Diacono, libro en cuyas páginas los espacios correspondientes a palabras en el de Mallarmé son ahora cuadriláteros de color, negro, naranja, de mayor o menor extensión y grosor dependiendo de las leyendas a las que sustituyen y borran; palabras desaparecidas y que gravitan todavía evocadas por la singular disposición que Mallarmé les otorgó. Lugar destacado ocupa en esta serie *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard: image* de Marcel Broodthaers (1969): los espacios que en las páginas del libro mallarmeano están impresos aparecen ahora sin leyenda alguna. Si, como se dice en el prólogo del libro seminal, los blancos asumen su importancia, Broodthaers hace que esa misma importancia la asuman ahora los negros en forma de marcas de tachón, puras manchas de tinta donde antes hubo palabras, reducidas aquí a su misterio, a su silencio. Logofagias de *Un coup de dés*; supervivencia del texto por medio de “une élévation ordinaire verse l'absence”. El usuario de esa biblioteca encontrará en el fichero la referencia al libro de Michael Maranda *Un coup de dés jamais n'abolira*

le hasard: livre (2008), cuyo punto de partida es doble, el libro de Mallarmé y el trabajo de Broodthaers, un libro que, dejando aparte el prólogo, está impreso sin impresión alguna, páginas en blanco, ese blanco que ha alcanzado su importancia suprema, “cette blancheur rigide”, absoluta, esa figuración de la escritura y del libro “en quoi toute réalité se dissout”. Hay muchos otros, pero no se puede no mencionar en esta selección a Michalis Pilcher: se le debe *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard: sculpture* (2008), con evidente doble referencia como el anterior. Libro, pese al “sculpture” del título del libro, cuyas páginas han sido troqueladas allí donde Mallarmé diseminó las palabras, huecos en el papel donde antes se leía la escritura, práctica de la logofagia —una figura logofágica que se une a las ya presentadas en otros trabajos (Blesa 1998, Blesa 2012), a la que denominaré “hueco troquelado”—. En efecto, troqueladas y eliminadas las porciones de papel que fueron soporte de las palabras, el texto se ha desvanecido por los agujeros “comme pour disperser l’acte vide”, ahora sí vacío, vacío sin metáfora ninguna. Y hay que reseñar que como prefacio se ofrece el texto del poema mallarmeano retocado, por decirlo así, dispuesto en texto corrido, replegada su diseminación primera, separadas las unidades originarias por barras, es decir: “Un coup de dés / jamais / quand bien même lancé dans des circonstances éternelles / du fond d’un naufrage”, etc. Quizá como invitación a recortar, en un gesto que retrotrae un tanto a prácticas infantiles, los fragmentos del texto y llevarlos a los lugares a los que pertenecieron. Y se le debe a Pilcher, claro que entre otros muchos trabajos, una contribución a la fonoteca, cuyos fondos no están mal surtidos, del ala Mallarmé de la biblioteca. Partiendo de nuevo de *Un coup de dés* y también otra vez del acto de vaciado, en *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard (Musique)* Pilcher ha dispuesto sobre la cinta de una pianola los huecos y lo que pudo nombrarse como “Une insinuation simple au silence” —las palabras, las frases— se transforma, traduce, transduce, en música, esa música que Mallarmé amó y que estuvo, pues, en su vida y está en su escritura, con lo que Pilcher prolonga las melodías que ya Debussy desde el primer momento hizo que acompañaran a sus versos, pero ahora es el propio texto mallarmeano el que sirve de matriz de la música, de partitura, sin necesidad ya de partir de los textos para imaginar una correspondencia musical.

Pero el ala Stéphane Mallarmé no habrá de acoger únicamente los libros, instalaciones, etc., que parten de ese libro seminal, sino que en ella se van alojando otros más, todos aquellos textos que repiten otros, textos que son aquel al que remiten y ellos mismos, libros que son dobles libros. En los fondos de esa ala están catalogados por derecho propio varios de los trabajos de Roberto Equisoain.

(Un inciso antes de referirme a ellos: no estarán de más unas palabras dedicadas a algunas de las obras de Pablo Katchadjian, una de ellas lamentablemente retirada de la circulación. “Aquí me pongo a cantar / al compás de la vigüela” son los versos con que se inicia *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández, esa declaración que dice lo que hace, un comienzo tópico, pero eso es así en *ese* libro. Muy de otro modo irrumpe el texto en la redacción de Katchadjian: “a andar con los avestruces”, verso al que sigue “a andar declamando sueldos” y a éste “a ayudarles a los piones”. Ése es el nuevo comienzo y la precisión introducida en el título de esta nueva versión, *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (Katchadjian, 2007), explica la nueva secuencia de lectura, un orden de los versos que es ahora el alfabético, un orden que no es ya el del payador Fierro, atento a su historia, al discurrir de sus avatares, de sus calamidades. En la ordenación del texto que lleva a cabo Katchadjian todo eso ya no tiene ninguna relevancia, los aludidos avatares se diluyen. Ahora permanecen ahí todas las palabras, todos los versos de Hernández, pero para decir otra cosa, quizá incluso para contar otra historia, una historia que estaría hecha de absurdos continuados en una sintaxis alocada, dislocada. Hipérbaton descomunal, ejemplar como, yo diría, ningún otro.

Cuando en 2009 Katchadjian publicó *El Aleph engordado* probablemente no podía imaginar que su trabajo acabaría en los tribunales y hasta el momento con resultados adversos para él, para la literatura y para el apropiacionismo. Se trata —por referencias indirectas, no he visto el libro— de una reescritura del texto de Borges, una reescritura en la que se han añadido cuatro mil palabras a las cinco mil seiscientas del texto del que se partía, es decir, casi tantas como las debidas al primer autor. Pero, ay, ahí estaba María Kodama para llevar a Katchadjian y a *El Aleph engordado* a los tribunales y en el momento de redactar estas líneas el libro está desaparecido, hurtado a la sala Mallarmé de la biblioteca y la justicia, es decir, algunos de quienes la administran, esos que en sus decisiones cometen injusticias y no pasa nada, están dándole la razón. Un episodio más para una historia universal de la infamia —si es que todavía esas palabras pueden escribirse juntas sin remover a la señora Kodama— engordada. Ya engordó esa historia lo sucedido en 2011 con *El hacedor (de Borges) Remake* de Agustín Fernández Mallo, asunto en el que de nuevo intervino María Kodama y es el día, el de redactar estos párrafos, en que ese libro está también en el limbo. Ay, que las prohibiciones caen sobre la literatura.

En este asunto ha intervenido en 2015 Equisoain con su peculiar *El Aleph engordado*, contribución a la gastronomía literaria, receta de cocina cuyo ingrediente fundamental es un

ejemplar del libro de Borges al que se agregan varios otros que recuerdan a los del baklavás griego (para los detalles remito a la web del artista.poeta: <https://robertoequisoain.com/page/2/>), lo que hace que *engordado* en este caso esté utilizado en el sentido del diccionario académico o, como mínimo, en él. Este sabroso postre está ideado, según se lee en el mencionado sitio, “En apoyo al escritor Pablo Katchadjian, procesado injustamente en Argentina tras «engordar» un cuento de Jorge Luis Borges”. Del mismo modo este paréntesis que ya se cierra está redactado en apoyo a Pablo Katchadjian y a Agustín Fernández Mallo.)

La obra de Equisoain no se limita al trabajo con libros o, mejor, al *tratamiento de textos*, denominación genérica que parece adecuada, como se verá, para buena parte de ella, así como para los mencionados en los párrafos anteriores. Estas páginas se limitan al mencionado trabajo con libros y aun no a todos ellos.

Libros sobre libros. Aunque la mayor parte de estos libros trabajan con textos canónicos y, por tanto, colaboran a su canonicidad, si bien de un modo singular. Pero vayamos ya a examinarlos y sea el titulado *rigurosamente prohibida* de 2011. El lector de estas páginas, que es sin duda un lector que mantiene un trato frecuente con libros, puede que no haya reparado, salvo, como se suele decir, por encima, a la ligera, en las múltiples ocasiones en que ha tenido uno en sus manos en uno de los componentes del paratexto, ése que las leyes sobre la propiedad intelectual justifican, dictan. En la página por excelencia del paratexto, la cuarta, sexta u octava con mayor frecuencia, se lee en los libros modernos la noticia, entre otras, sobre quién detenta los derechos sobre la obra y es casi ya fórmula la advertencia de que está “rigurosamente prohibida” la reproducción de todo o parte del contenido y de los medios en que esa reproducción no puede realizarse y otros detalles, texto que se presenta con múltiples variantes que, pese a éstas, sustancialmente vienen a decir lo mismo. Siendo que se trata de un texto amparado por la ley, por las leyes particulares de los estados, los firmantes del Convenio de 1886, que es el que, con no pocas revisiones, la última de 1979, inspira las normas que regulan el plagio, la copia, etc., lo que en él se dice tiene fuerza performativa.

Equisoain reúne en *rigurosamente prohibida* un conjunto de cuarenta y ocho variaciones de esa leyenda sin lectura, salvo por encima, a la ligera, pese a estar allí expresa la advertencia que se sostiene en la ley. No estará de más observar que alguna de las leyendas que se recopilan tienen errores francamente ridículos, como la que dice “Los derechos de edición sobre la obra pertenecen a la editorial, y en consecuencia ésta no podrá ser

reproducida, ni total ni parcialmente, sin el previo permiso del editor” (Equisoain, 2011: 45), donde “ésta” remite inequívocamente a “la editorial”, de la que, por tanto, se dice que “se prohíbe su reproducción” sea lo que sea lo que ello pueda significar, o con erratas, como aquélla en la que se da noticia de “penas de multa y privación de libertad” a “quienes sin la perceptiva autorización reprodujesen o plagiaran” (Equisoain 2011: 33), en lo que no es sólo lo de “perceptiva” lo que llama la atención, sino que la disyuntiva une dos tiempos verbales diferentes. En efecto, hay que dar la razón a lo que dice, bien que lo diga mal, mejor no plagiar semejante bodrio. Algunos comentarios más merecen las leyendas, sin embargo, lo que me parece decisivo es que es justamente el texto que avisa de las consecuencias de la copia, total o parcial según se reitera en bastantes casos, el que es reproducido en *rigurosamente prohibida*. Este libro, pues, es un libro cuya factura está rigurosamente sometida a otros libros, otros libros que en un total de cuarenta y ocho le prestan uno de sus componentes para esta suerte de antología y con ellos Equisoain ya no necesita nada más, nada que añadir, nada que comentar, nada que escribir, hacer un texto es recopilar un cierto número de ellos y disponerlos en una secuencia que recorre las páginas; reproducir cada uno de ellos en su totalidad hasta alcanzar la secuencia que conforma *rigurosamente prohibida*.

En cada una de sus páginas, pues, *rigurosamente prohibida* presenta uno de los componentes del paratexto de los libros seleccionados, el que se podría denominar “aviso legal” o “reserva de derechos”, el que expresa las penas que se desprenden de la existencia del © y la legislación correspondiente. Si bien no se hacen explícitos los criterios que han llevado a la selección, el lector, una vez recorridas las páginas de esos avisos, puede suponer que la elección de éstos hubo de ser la variedad en la formulación y sospechar de la intervención del azar. Y sucede que al reproducir ese elemento del paratexto más allá del lugar que le es propio, al sacarlo de él y situarlo en otras de las páginas del libro, queda anulada la condición de paratexto de cada una de esas leyendas que resultan ahora investidas como textos. No es banal, pues, el gesto de traslación que se opera en *rigurosamente prohibida*: las mismas palabras que en otros libros eran paratexto y estaban destinadas a ser leídas a la ligera, y eso en el mejor de los casos, pues la realidad es que su destino es casi sistemáticamente ser pasadas por alto, como si el lector ya supiera lo que ahí se dice, con lo que la simple mirada huidiza sobre esa o esas líneas fuera más que suficiente; no, no es banal: aquí, al ser ya texto, *el* texto, todo el texto, esa o esas frases están solicitando la lectura por la sencilla razón de que esas leyendas *son* la lectura a la que el libro invita, lo que las páginas del libro dan a leer. Al estar desplazada a un emplazamiento que no es el suyo, la inscripción, ya texto, sufre una

nueva transformación. Mientras que cuando aparece en la página seis u otra de las primeras tiene, ya se ha señalado, fuerza performativa, la misma que las palabras rituales en las condiciones adecuadas instituyen un matrimonio, por mencionar uno de los ejemplos clásicos, en el libro de Equisoain los avisos de que reproducir en todo o en parte el contenido sea cual sea el medio acarreará penas de prisión y/o multa además de las indemnizaciones a que hubiera lugar tiene la misma fuerza realizativa que cualquier otra frase signada por la ficción, es decir, ninguna. Al respecto es de notar que en *rigurosamente prohibida* lo que se lee en la página de créditos es:

El contenido de este libro puede ser reproducido libremente. Quedan rigurosamente permitidas la reproducción, el almacenamiento, la manipulación o la transmisión parcial o total de esta obra de todas las maneras posibles, por cualquier medio o procedimiento actual o futuro, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico o de grabación, incluidos la reprografía y el tratamiento informático. (Equisoain, 2011: 4)

Invitación explícita a la copia, carta blanca al plagario, texto con copyleft, suspensión de la prohibición de reproducir lo que la ley de la propiedad intelectual protege. Suspensión y también burla de la prohibición al reproducir rigurosamente lo que en la inmensa mayoría de los libros se prohíbe. No ha de pasarse por alto que, en consecuencia con la leyenda citada, *rigurosamente prohibida* es un libro donde © no está. Y no está pese a que su verbalización, el aviso de derechos se lee, como ya ha quedado dicho, en nada menos que cuarenta y ocho ocasiones, todas ya ficcionales por figurar fuera de su sitio, fuera de lugar su performatividad, frente a la advertencia de no reserva de derechos —ahora haciendo saber que la reproducción del contenido del libro está *rigurosamente permitida*—, advertencia que sí es efectiva, que ha ocupado el lugar vacío que le corresponde al aviso.

El año anterior, 2010, Equisoain había publicado otro libro que iba a ser el primero de una serie en la que se pone en juego el lenguaje, las lenguas, sus diferencias y la identidad profunda entre ellas y, como podía ser menos, también la traducción, esa operación lingüística que, escribió Roman Jakobson, “involves two equivalent messages in two different codes” y añadía que “[e]quivalence in difference is the cardinal problem of language and the pivotal concern of linguistics” (Jakobson, 1971: 262). El libro en cuestión que inaugura la serie es *Blablalabla Blablalabla bla Blabla Bla*, título desconcertante, enigmático, infantil, humorístico, burlesco, entre otras calificaciones posibles. Y, como continuación del título, todos los textos del libro repiten ya sola, ya en secuencias de dos o más, la sílaba *bla*. Portada,

portadilla, créditos, páginas de texto, todo está hecho de *bla*. Todo excepto, por dos veces, en la página de créditos y en la portadilla, páginas 4 y 5, esto otro: *Universal Declaration of Human Rights*. Y es que *Blablalabla Blablalabla bla Blabla Bla* es la traducción de ese texto canónico como pocos, muy pocos, del canon de nuestro mundo —texto, diría, que es, o debería ser, el fundamento de todo canon por cuanto es el fundamento de lo que la civilización sea hoy o, dicho mejor, pueda llegar a ser—, texto político, legal, signado por los estados, al tiempo que papel mojado o, si se prefiere, discurso ficticio hasta más allá de los límites de la ficción, como el acontecer de los días ha mostrado y muestra.

Ese libro presentaba, pues, la lengua blablablá, la mascarada de lengua en la que las lenguas se enmascaran y en la que se disuelven todos y cada uno de los caracteres propios de todas ellas. Y es que todas las lenguas, las existentes, vivas y muertas, naturales y artificiales, se reconocen unas a otras al ser traducidas al blablablá, se funden confundidas en secuencias de lo que es la unidad del habla, la sílaba, su sílaba única, en cada una de las cuales laten todas las posibilidades silábicas de las lenguas naturales, ya consten de un solo elemento, ya de más. Así, “lenguas naturales”, es como se denomina a las lenguas existentes y las extintas y recalco esta obviedad porque formas como “bla” y muchas otras, con reduplicaciones y otras transformaciones, han sido también llamadas “voces naturales”. Por ejemplo, utiliza este nombre Vicente García de Diego en su monumental *Diccionario de voces naturales* (García de Diego, 1968), donde, para sorpresa del lector, no se recoge “blablablá”, aunque sí “blabla”, que el autor documenta en el *Cancionero de Castillo*, bajo el epígrafe “babl”, formante del que dice es “onomatopeya del hablar confuso o balbuciente” y del que anota un buen número de derivados, sobre todo de lenguas europeas; al mencionado “babl” le suceden las entradas “bebl”, “balb”. “blab”, “blabr”, “barb”, “birb”, “barbl”, “berbl”, “brabl”, “barbr” y berbr”, con varias otras palabras derivadas en cada caso, lo que da un conjunto léxico más que notable.

Que son las onomatopeyas palabras comunes en el habla y fácilmente identificables está claro, como también lo está el que resultan extrañas en las lenguas para algunos lingüistas al menos. Mark Dingemanse, que ha dedicado varios e interesantes trabajos a ellas, no deja de señalar su singularidad al abordar su definición: “Ideophones have proven easy to identify, but difficult to define” (Dingemanse, 2012: 654). Y hablando de estas peculiares piezas de las lenguas no puede quedar sin ser recordado el juicio sumario que emitió Ferdinand de Saussure: “las onomatopeyas nunca son elementos orgánicos de un sistema lingüístico” (Saussure, 1971: 132), y es que, pese a que se lee allí que “su elección es ya arbitraria en cierta

medida” y la conclusión de que “su origen simbólico es en parte dudoso” (Saussure, 1971: 132, 133), esas reservas “en cierta medida” y “en parte” no despejan una cierta motivación, no la arbitrariedad exigible a los signos. En fin, baste remitir a un solo texto: *Glas* (1974), esa extensa respuesta de Jacques Derrida.

Sin embargo, pese a ser tenida “bla” como voz natural, al menos por algunos lingüistas, a lo que da lugar en la escritura de Equisoain es a una lengua artificial y, entre ellas, la lengua blabláblá destaca, y de qué manera, por su extrema simplicidad. Así, se presenta como candidata a lengua perfecta, una más de las muchas que examinó Umberto Eco en el libro tan instructivo como ameno *La búsqueda de la lengua perfecta* (Eco, 1994).

Siendo que con aquellas de las lenguas artificiales inventadas con pretensión de superar la multiplicidad postbabélica lo que se busca es la superación de la *confusio*, como sucede, entre otras invenciones, con la lengua mágica anunciada por los rosacruces (Yates, 1972), el esperanto u otras, la lengua blabláblá lo que produce precisamente es la confusión más absoluta que se pudiera imaginar: “bla” equivale para quien quisiera traducir la sílaba al español a “a”, “e”, “o”, “u”, “y”, “ah”, “eh”, “oh”, “ha”, “has”, “han”, “hay”, “he”, “hu(h)” como expresión para asustar, “hoy”, “huy”, varias de las preposiciones, diversos adverbios, no pocos sustantivos y adjetivos, etc., y, saliendo del español, otra larga retahíla de equivalencias en árabe, chino, francés, inglés y el resto de las lenguas conocidas, ya vivas, ya muertas, y aun se puede fantasear que de las olvidadas, lo que haría de un imaginario diccionario de la lengua blabláblá a cualquier otra lengua un texto no diré que el más inútil de los pensables, pero uno que desde luego competiría con poderosas razones para serlo. Y cabe añadir que como lengua para cifrar mensajes secretos difícilmente encontraría parangón, bien que para el cifrador porque lo que es para quien tuviera que descifrar el mensaje la tarea se imagina heroica.

Dos observaciones: el examen del libro muestra que los números no se traducen al blabláblá y las letras que no forman sílaba, propiamente dicha, equivalen a B. El caso, donde se debería leer el ISBN: BBBB: 978-84.936.3793-4.

Veamos un ejemplo del libro de Equisoain: lo que en 1948 la Asamblea General de las Naciones Unidas acordó comienza así:

Article 1

All human beings are born free and equal in dignity and rights. They are endowed with reason and conscience and should act towards one another in a spirit of brotherhood.

Y ello se corresponde en la nueva lengua con esto otro:

Blablaba 1

Bla blaba bla bla bla bla bla blaba bla blaba bla bla. Bla bla blablaba bla blablaba bla bla bla blaba bla blablaba bla blablaba. (Equisoain, 2010: 13)

Tal es la nueva redacción en la nueva lengua. Una nueva lengua que, sin embargo, lleva en sus genes, en su génesis, en esa su sílaba única, la marca de la procedencia indoeuropea, lo que hermana esta lengua a esa extensa familia, y su sílaba a un buen número de palabras de diversas lenguas, incluso algunas que no pertenecen a aquélla.

Así es y basta acudir al *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch* (Pokorny, 1959) para encontrar la entrada *baba-* (y sus variantes **bal-bal-*, **bar-bar-*), donde se recogen numerosas formas relacionadas con el habla en diferentes lenguas, además de otras como alb. *bebë* ‘recién nacido, niño’, *babiger* ‘estúpido’, que no menos inciden en el acto de hablar (o no). Entre otras, ind. ant. *balbalā-karōti* ‘que balbucea’, ruso *bolobólít* ‘parlotear, charlar’, sueco *babla* ‘parlotear’ y, por supuesto, gr. *βάβραρος*, con su antecedente en ind. ant. *barbara-h*, para designar al no griego, a quien habla una lengua ininteligible o incomprensible, de donde el lat. *barbarus*, que pervive, bien que con otra significación, en las lenguas románicas. Y no quiero olvidar la existencia en babilonio de *barbaru* ‘extranjero’. De esa misma estirpe la palabra española *blablaba*, que el DRAE, además de anotar la variante gráfica “bla-bla-bla”, da como onomatopeya usada “para imitar el ruido de la conversación ininterrumpida e insustancial” y la define como ‘discurso vacío de contenido’. Ni tampoco debe quedar sin consignar la lectura que de Babel se hace en el Génesis. Aunque de origen acadio, una de las lenguas del grupo semítico oriental, *Bab-il*, se leyó desde el hebreo y de ahí el significado de ‘confusión’ que se lee en el texto bíblico.

Babel, la multiplicidad de las lenguas, el mito de la lengua adánica, la traducción, blablaba.

Como ha quedado dicho, *Blablaba Blablaba bla Blaba Bla* inaugura una serie dentro de la producción de libros de Equisoain, serie integrada hasta el momento por *Blaba blablaba bla blaba bla blaba blaba blablablaba* (2012), versión de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda, y *Blablaba* (2012), traducción del *Génesis*, y *Bla Blablaba* (2012), donde se traduce *Die Verwandlung* de Kafka, todos ellos textos selectos, canónicos y

aun alguno muy popular, lo que va enriqueciendo la biblioteca de la lengua blablablá, una lengua que, por cierto, ¿se habla? y antes de precipitarse a responder que no, que nadie, que en ningún lugar, convendría no pasar por alto lo que en tantas lenguas significan algunos de los derivados del baba- indoeuropeo, los que designan a ciertos hablantes, a algunas de sus manifestaciones y remito a los repertorios de Pokorny y García de Diego antes citados. La lengua blablablá ya estaba aquí, en las lenguas, sólo que en unas pocas voces dispersas aquí y allá, que anticipaban, ahora lo sabemos, la asunción de la lengua de los libros de Equisoain.

Y en el arte. Es el caso de numerosas piezas de Mel Bochner. Ya sea en varios colores, monocromas, óleos, tinta sobre papel, etc., sus obras repiten “BLAH BLAH BLAH...”, por ejemplo, entre muchos otros, *Blah, Blah, Blah* de 2012.

Eso mismo, la sílaba *blab* en su forma *bla*, y en secuencias de la sílaba primordial reeptrida dos o más veces, se está diciendo ahora, no en pintura, sino en páginas, en libros de Equisoain. *Blah, bla*, variantes gráficas de una misma lengua. Una lengua de la que cabe decir, con una frase de Bochner que se lee en una serie de 1969 pintada sobre la pared, también sobre papel en nota manuscrita e impresa: “Language is not transparent”. Desde luego, pocas caracterizaciones más adecuadas para la lengua blablablá, que resulta ser la imagen misma de la opacidad. Como se apunta más arriba, ¿cuántas traducciones posibles a cualquiera de las lenguas tendría un texto en blablablá?, ¿cuántas cualquiera de los libros de Equisoain si se desconoce de qué texto se trata y de qué lengua se tradujo?

Más libros. Más libros que parten de otros libros, otras prácticas del apropiacionismo. Otro de los textos fundamentales de la cultura es, sin duda, la revelación que se le hizo a Juan en Patmos y que se le ordenó escribirla. Naturalmente, el *Apocalipsis*. Texto religioso y texto también esencial para la literatura al figurar, erigiéndose sobre otros escritos apocalípticos, como punto de arranque del decir visionario.

Todo su valor lo adquieren estas profecías, tremendas, que afirman van a suceder muy pronto —dicho esto desde el presente de la enunciación, de la redacción, discutido aunque de antigüedad notable—, lo adquieren de la afirmación inicial de que se trata de la revelación que Dios dio a Jesucristo, éste a su vez a un ángel que se la hizo ver a Juan para que la hiciera pública, una visión, por tanto, que está legitimada por ser el emisor quien es. Y es ahí, en ese paso esencial del texto, donde el tratamiento al que lo somete Equisoain en *Apocalipsis no* (Equisoain, 2012) mina toda su credibilidad. Y es que tal tratamiento consiste, como ya sugiere el título además de emparentarse gráficamente con *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola, en introducir la negación de manera masiva en el discurso, de manera que lo

que se lee ahora es otra cosa muy diferente del texto conocido —se toma como base la traducción de Cipriano de Valera (1870), según queda advertido en la publicación—, tal como ilustran los nuevos primeros versículos:

La revelación de Jesucristo, la cual Dios no le dio para no manifestar a sus siervos cosas que no deben suceder pronto; y no la declaró, ni la envió por su ángel a Juan su siervo,
El cual no ha dado testimonio de la palabra de Dios, ni del testimonio de Jesucristo, ni de todas las cosas que no vio.
Dichoso el que no lee, y los que no escuchan las palabras de esta profecía, y no guardan las cosas que en ella no están escritas: porque el tiempo no está cerca.
(Equisoain, 2012: [s. p.])

Y enseguida: “Yo no soy ni el Alpha ni la Omega” y así sucesivamente. Todo se ha transmutado: ni la revelación proviene de quien Juan dice, ni ha seguido la trasmisión que éste aduce, ni el yo sujeto de la enunciación da testimonio, ni siquiera lo profetizado se proyecta sobre un futuro inmediato, con todo lo cual la profecía, terrible o no, pierde la posibilidad de tener fuerza perlocutiva, la que le pertenecía, pues ¿quién modificará su comportamiento a la vista de que los grandes acontecimientos apocalípticos no están próximos ni siquiera tales acontecimientos fueron revelados, ni se da testimonio de ellos, ni éstos tienen la genealogía divina que les concedería autoridad? Frente al carácter conativo que le es propio a *Apocalipsis*, *Apocalipsis no* no tiene otra fuerza que la locutiva: palabras, pues, que no moverán a tal o cual proceder, sino palabras para la lectura y el disfrute (al que desde luego mueven). Y es que, en última instancia, *Apocalipsis no* ya no anuncia el fin de los tiempos y la congoja que trae su inminencia.

Queda por advertir que en el *Apocalipsis* bíblico no faltan algunas frases en las que ya aparece la negación, como en estas palabras: “*No temas*, yo no soy el primero, ni el último” (Ap. 1:17). En este caso y todos los otros semejantes la fuerza de la negación se impone y el mensaje no se altera: “*No temas*, yo no soy el primero, ni el último” (las cursivas son mías). Prevalencia del no que, al encontrarse consigo mismo en la reescritura, no varía, permanece, de manera que invade todas las frases, todo el texto. Esa omnipresencia en *Apocalipsis no* del no, de la negación, de la negatividad se inserta en lo que quizá sea una de las marcas del pensamiento, del arte, de la poesía de lo moderno y que tendría uno de sus antecedentes en Hegel que atribuía en *Fenomenología del espíritu* a lo negativo una “potencia portentosa” (Hegel, 1988: 23). En cualquier caso, el libro de Juan-Equisoain termina con estas palabras un tanto desconcertantes:

Y si alguno no quita algo a las palabras de esta profecía, Dios no le quitará su parte del libro de la vida, ni de la Santa Ciudad, que no se describen en este libro. El que no da testimonio de todo esto, no dice: No es cierto que no vengo pronto. Amén: que así no sea. No vengas, Señor Jesús. La gracia de nuestro Señor Jesucristo no está con todos vosotros. Amén. (Equisoain, 2012: [s. p.]

Como es evidente, estas intervenciones librescas tienen lectura, una lectura subvertida, pero lectura. Distinto es el caso de varias otras de las publicaciones de Equisoain. Así es en, ojo al título, *La lectura rápida se caracteriza por el análisis de las compensaciones que se deben realizar entre la medida de velocidad y la comprensión obtenida del texto, reconociendo que los diferentes tipos de lectura resultan en diferentes niveles de lectura y tasas de comprensión, y que dichas tasas pueden ser mejoradas con la práctica*. Este libro consta de cuarenta y ocho páginas, en todas las cuales se repite el texto del título con los blancos habituales entre letras y entre palabras en la primera de las páginas, espacios que se van reduciendo de una a otra —de hecho en la portada del libro los espacios blancos ya están notablemente reducidos— y esto es lo que se imprime, por ejemplo, antes de alcanzar la mitad del libro:

La lectura rápida se caracteriza por el análisis de las compensaciones que se deben realizar entre la medida de velocidad y la comprensión obtenida del texto, reconociendo que los diferentes tipos de lectura resultan en diferentes niveles de lectura y tasas de comprensión, y que dichas tasas pueden ser mejoradas con la práctica

(Equisoain, 2014a: 16)

Se trata, por tanto, de hacer visible sobre la página la paulatina reducción del tiempo de la lectura, tiempo espacializado por tanto, en lo que serían las distintas etapas del aprendizaje de lectura rápida, un aprendizaje con el que idealmente leer un texto, según propone *La lectura rápida...*, podría llegar a comprimirse en un instante, lo que se muestra en la página final en un borrón en el que todas las letras del texto han acabado por superponerse en un encabalgamiento de lo que tiene como propiedad la espacialización. Así, lo que sucede es que la escritura, en esta mostración de diferentes ritmos, cada vez más rápidos, de lo que sería la lectura, se va apretando, los doscientos setenta y nueve signos —doscientos setenta y siete letras más dos comas— se van adensando, superponiéndose, hasta alcanzar la dimensión de un punto, donde el lector adiestrado leería el texto. Pero claro que esa reducción llevada al límite, al borrón, que se propone no sólo elimina los blancos, la

condición necesaria de la escritura y de la lectura, con lo que hace de la lectura un ejercicio de ilegibilidad, sino que borra las diferencias entre los textos. Condensadas todas las letras de cualquiera de los textos existentes o por existir, en ésta o aquella lengua, presentados estos en la forma que reproduce gráficamente el estadio más veloz de lectura, todos ellos tendrían una apariencia idéntica: el minicuento del dinosaurio de Augusto Monterroso, un manchón; un haiku, un manchón; todo Balzac, un manchón. Y así sucesivamente. Todo texto reducido a un manchón, en el que toda la escritura, confundida, encuentra su identificación.

Por otra parte, la reducción de los espacios blancos del texto imprescindibles para la lectura es procedimiento que no es ajeno al arte. En la obra de Ramón Bilbao, por ejemplo, no son pocas las piezas en las que lo pintado es texto, texto en el que se han aminorado los blancos interlineales, por lo que se produce un encabalgamiento de las líneas de escritura unas sobre otras, que tiene como resultado el que, si bien se reconoce que lo que allí se presenta es texto, la dificultad de leerlo es extraordinaria en algunos casos y en la mayoría de ellos no se puede hablar ya de dificultad sino de absoluta imposibilidad. Tanto en unos como en los otros, la figura de tales textos es la que denominé óstracon en la modalidad tachón en *Logofagias* (Blesa, 1998: 63-88). *La lectura rápida...*, pues, es un caso particular de tachón; particular por cuanto no lo es en las primeras páginas y sí lo es a partir de cierto momento, aunque la pericia y dedicación a la que el lector esté dispuesto es ahí una variable que interviene en cuál sea ese momento. Y lo es, sean cuales sean la pericia y la dedicación, en todo el tramo final del libro.

La lectura rápida...: la lectura imposible. Un libro más que pertenece a la sala de lectura sin lectura.

De lectura imposible hay que volver a hablar ante *Über den Traum/Sobre el sueño de Sigmund Freud* en la edición de Roberto Equisoain. Este trabajo del creador del psicoanálisis se presenta en edición bilingüe, pero ni la versión alemana ni la traducción resultan legibles o plenamente legibles por lo menos y es que en la impresión de uno y otro texto se ha procedido a un efecto semejante al del desenfoque fotográfico con el resultado de una falta de nitidez de las figuras de las letras:

In Zeiten, die wir wissenschaftliche nennen dürfen, wenn die Menschen um die Erklärung des Traumes nicht verlegen. Wenn sie ihn auch dem Erachten versetzen, gilt ihnen als eine entweder gütige oder feindselige Eingebung höherer, himmlischer und göttlicher Mächte. Mit dem Aufblühen naturwissenschaftlicher Denkweisen hat sich all diese sinnreiche Mythologie in Psychologie umgesetzt, und heute herrscht nur noch eine geringe Minderzahl unter den Gelehrten, das der Traum die eigene schöpferische Leistung des Träumers ist.

(Equisoain, 2015a: 9)

A la vista está que el texto se presenta sumamente borroso y se ve con extrema dificultad y en consecuencia la lectura es una tarea laboriosa por no decir que es sin más imposible (aunque ya se ha dicho). De ningún modo podrá atribuirse a capricho del poeta-artista semejante impresión, que aparenta un error de imprenta, pues lo cierto es que es respuesta a la idea de los sueños de Freud. En las “Notas de trabajo de *Sobre el sueño*” Equisoain escribe:

No se trata de interpretar los sueños, sino, quizá, de interpretar las palabras de Freud, porque los sueños, sueños son, y Freud, Freud es.
Ejercicio de creación poética del lector/a. Creación poética involuntaria.
Herramienta de invención. Lapsus, error. (Equisoain 2015b)

Lo que aquí está en juego es, pues, el propio pensamiento freudiano sobre los sueños y su interpretación, todo ello reinterpretado en palabras desdibujadas. A la oscuridad con que se enmascara el contenido latente del sueño por los mecanismos de condensación y desplazamiento en lo que es el contenido manifiesto le responde, le corresponde, en este trabajo de Equisoain la oscuridad que inyecta en el texto manifiesto lo turbio de la impresión, una forma de desplazamiento de los contornos de las letras que fuerza a preguntarse por el texto latente e intentar hacer evidente lo embrollado —de “incoherentes, embrollados y faltos de sentido” califica Freud en su artículo a los sueños carentes de sentido y comprensibilidad (Freud 1997: 727)—. En su tarea de descifrar los manuscritos de Melquíades, José Arcadio Segundo llega a estar seguro de que aquella escritura correspondía “a un alfabeto de cuarenta y siete a cincuenta y tres caracteres, que separados parecían arañitas y garrapatas”; de arañitas y garrapatas es el aspecto del texto de Freud que Equisoain presenta en su edición para que el lector emule al personaje de *Cien años de soledad*.

La muestra reproducida ya da idea de lo enrevesado de la operación y el lector puede poner a prueba su paciencia y habilidad, pero ya Equisoain ha realizado el experimento y en

la mencionada web (Equisoain, 2015b) pueden leerse algunas variantes de lectura reales que muestran cómo el texto freudiano, y cualquier otro habrá que decir, impreso bajo el signo de la falta de precisión produce la “[m]ultiplicidad de lo ilegible”.

También en esta sala de lectura sin lectura, en el ala Mallarmé de la biblioteca, puede consultarse otro de los libros de Equisoain: *Was ist Metaphysik? de Martin Heidegger*, que se une a la colección de obras literarias, de pensamiento y de todo tipo canónicas. El título, tan prometedor, de este escrito de Martin Heidegger, *Was ist Metaphysik?*, de 1929, ¿qué es metafísica?, una pregunta que anuncia una promesa, la de la respuesta, o una respuesta, es un título que despierta el deseo del lector, a quien la portada, el título, se le ofrece como puerta que se abre e invita a acceder a la respuesta en las páginas del libro. Tal interrogación respondería al deseo de saber, un deseo universal según lo que se lee ya en la primera frase de la *Metafísica* de Aristóteles: “Todos los hombres desean por naturaleza saber” (Met, 980a). Sea así.

Pues bien, ese título pronto se declara impropio, al menos parcialmente impropio, impropio en cuanto a la lógica de que la apertura de toda pregunta, dejemos a un lado las retóricas, dirige a una respuesta. No obstante, ¿*Qué es metafísica?* y “¿Qué es metafísica?”, el título y la primera frase del texto, tienen su correspondencia en la frase final, también interrogativa, como se sabe. Y así comienza Heidegger: “¿Qué es metafísica?”. La pregunta despierta la expectativa de que se va a hablar sobre la metafísica, nada más cierto. Si todo título, aun el más críptico, despliega unas expectativas, uno tan claro y que empieza con un ¿qué es? las despliega como muy pocos. Y, sin embargo, el lector pasa inmediatamente a “Renunciamos a ello”. Eso escribe Heidegger, palabras que no pueden sino producir un cierto desencanto en el lector, lo que no obsta para que la lectura de ese texto sea apasionante; por cierto, que no es ésta la única ocasión en que Heidegger deja advertido en sus escritos que el interrogante que plantea no se acabará de responder, tal como sucede, pongamos por caso en “El origen de la obra de arte”, al que añadirá un apéndice en el que entre otras cosas se lee: “Qué sea el arte es una de esas preguntas a las que no se da respuesta alguna en este ensayo. Lo que parece una respuesta es una mera serie de orientaciones para la pregunta.” (Heidegger, 1995: 73)

“Renunciamos a ello”. Así, la pregunta, clave, esencial, sobre la metafísica es una pregunta que esquiva la respuesta esperada, aquella que el título prometía. Fantástico, se podría exclamar, como de género fantástico se ha considerado la metafísica, al menos eso es lo que escribió Jorge Luis Borges: “Los metafísicos de Tlön [...] Juzgan que la metafísica es

una rama de la literatura fantástica” (Borges 1972: 18-19). Volviendo a Heidegger, tras su renuncia a desarrollar la respuesta a la interrogación que había anunciado algo ofrece: “Renunciamos a ello y, en su lugar, vamos a tratar una determinada cuestión metafísica”, con lo que resulta que, si bien la lectura de la respuesta a la interrogación titular no se va a encontrar, se dará con otra, como si en un juego de manos de tratara. Y no acaban aquí las sorpresas de estas primeras líneas de *Was ist Metaphysik?*, pues enseguida, antes de desvelarse cuál sea esa determinada cuestión metafísica que se ha anunciado, se lee: “toda pregunta metafísica abarca siempre la totalidad de la problemática de la metafísica. Es esa propia totalidad” (Heidegger 1995: 43). En suma, se presenta una pregunta, se dice que no se responderá a ella sino a otra y esta otra será por fin *la* pregunta.

Resulta, pues, que el título *Was ist Metaphysik?* está ligado a una promesa incumplida, a la renuncia, a la evasión de una pregunta, y de su respuesta, por tanto, la lectura de una respuesta que no tendrá lugar, por mucho que sí se dé en su lugar la respuesta a lo que podría haber sido otra pregunta, otro título. Otra respuesta, pues, una que reclama ser, así lo dice el texto, expresada con propiedad: “Lo único que exige la pregunta es ser expresada con propiedad”; una pregunta que finalmente será enunciada: “¿qué pasa con la nada?” (Heidegger, 1995: 18). Con todo, no se puede pasar por alto esto otro que también se lee en el texto: “La metafísica es el preguntar más allá de lo ente a fin de volver a recuperarlo en cuanto tal y en su totalidad para el concepto.” (Heidegger, 1995: 37) La respuesta, pues, a qué es la metafísica es *preguntar* y digamos, por tanto, que Heidegger es en este trabajo suyo absolutamente coherente, coherencia paradójica quizá, desde el título hasta la frase final.

Roberto Equisoain toma en sus manos *Was ist Metaphysik?* y, continuando su tarea de trabajar a partir de textos escritos por otros y ya publicados, en su tarea de representarlos bajo alguna forma de ilegibilidad, va a tratar el texto que habla de aquello que está más allá de la física, de lo físico, en su propia y auténtica fisicidad. Las palabras de Heidegger sobre la metafísica son ahora simples hojas de papel impreso que conforman un libro: las palabras son ilegibles y la pregunta-respuesta sobre qué sea la metafísica sustanciada en materia, física sin meta-. Una vez apropiado, se procede, pues, a la destrucción del libro. Se deshoja y con cada una de las porciones de lo que es ya sólo papel se hace una bola, una de esas bolas de papel que, cuando no interesa conservar, suelen tener como destino la papelera, antes la basura y hoy el reciclaje. Las bolas de papel finalmente se disponen en una caja. La pregunta de Heidegger, su respuesta que no es más que una pregunta, el preguntar mismo, se presenta

en este trabajo en forma de un conjunto de pelotillas de papel, figuras del desecho, el desecho mismo.

Presentada la nueva edición en una caja, *Was ist Metaphysik? de Martin Heidegger*, las treinta bolillas de papel tienen este aspecto físico:



(Equisoain, 2014b)

¿Y el texto de Heidegger? Ahí está, a la vista, a la mano. A la vista, aunque hay que matizar: a la vista en algunos de sus fragmentos, semiocultos y ocultos otros. (Hay otra edición con idéntico título; se trata de un libro en el que se reproducen las sesenta fotografías de cada una de las páginas, incluidas las cubiertas, de la publicación del texto alemán, ya dejando la página impar a la vista, ya la par, hechas pelotillas de papel (Equisoain, 2014c).)

La hoja de papel hecha bola. Bola de papel que se une a otras bolas de papel y que hace recordar otros trabajos. Bolas de papel son lo que forman la serie *Errorres* (2007-2008) de Ignasi Aballí, que está compuesta por una serie de hojas de papel impresas, con texto y formas geométricas en color que han acabado —el título no deja lugar a otra suposición que por haberse cometido algún *error* en la impresión— hechas pelotillas. Imágenes de lo

desechado, del error de impresión (Aballí, 2007-08). Resultados erróneos que en la obra de Aballí pasan a ser resultados finales y hechos públicos

Y también bolas de papel en *Papierballfall* de Ignacio Uriarte (Uriarte, 2008), un vídeo en el que se muestra la caída de sesenta bolas de papel, seriadas de mayor tamaño a menor, de nuevo imágenes de lo que se desecha, en una papelera a una velocidad de una por segundo, serie de caídas que se repite de menor a mayor, lo que hace de esta pieza un reloj. Así, las hojas de papel, la papelera y el paso del tiempo dibujan el trabajo en una oficina (Blesa, 2015).

Roberto Equisoain: sus libros. Libros compuestos sobre otros libros de cuyo texto se ha apropiado por encontrarlos, hay que suponer, apropiados. Textos que, hechos propios, son sometidos a manipulaciones ya sean en la escritura misma ya de otros modos. Libros de otros que son sometidos al tratamiento de textos, a diversos modos de tratamiento, con resultados en varios de los casos de ilegibilidad.

La cuestión de la letra, de la escritura, del texto en la pieza artística, introduce una porosidad en la distinción arte/literatura o literatura/arte si se prefiere, puesto que ahora el cuadro, la instalación, etc., la pieza, no se ofrece sólo a la mirada sin más, sino a una mirada que está invitada o forzada a leer. Es por ello por lo que son numerosos los trabajos que instituyen a sus autores tanto como artistas cuanto como poetas o escritores. Esta doble condición ha de atribuirse a Roberto Equisoain, artista y poeta o a la inversa. Sus libros lo dicen.

De un diálogo sobre el arte y la escritura en el ala Stéphane Mallarmé de la biblioteca

—¿Arte? ¿Escritura?— preguntan los libros de Roberto Equisoain.

—“Arte y escritura, no distintos”— responde Maurice Blanchot desde *La escritura del desastre*. (Blanchot, 2015: 99)

BIBLIOGRAFÍA

- Aballí, Ignasi (2007-08): «Errores»,
<http://www.ignasiaballi.net/index.php?/projects/errores/> (fecha del último acceso: 30 de octubre de 2016).
- Aristóteles (1982): *Metafísica*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 2ª ed. revisada.
- Blanchot, Maurice (2015): *La escritura del desastre*, trad. española de Cristina de Peretti y Luis Ferrero Carracedo, Madrid, Trotta [1980].
- Blesa, Túa (1998): *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Trópica/Anexos de *Tropelías*.
- Blesa, Túa (2011): *Lecturas de la ilegibilidad en el arte*, Salamanca, Delirio.
- Blesa, Túa (2012): «La escritura como palimpsesto (una forma de la logofagia)», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 18: 168-179, <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/556> (fecha del último acceso: 30 de octubre de 2016).
- Blesa, Túa (2015): «La oficina del arte/El arte en la oficina. Escritura y “escritura”: Ignacio Uriarte», en Antonio Chicharro Chamorro (ed.): *Porque eres, a la par, uno y diverso. Estudios literarios y teatrales en homenaje al profesor Antonio Sánchez Trigueros*, Granada, Universidad de Granada: 239-256.
- Borges, Jorge Luis (1972): «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», en Jorge Luis Borges: *Ficciones*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- Dingemanse, Mark (2012): «Advances in the Cross-Linguistic Study of Ideophones», *Language and Linguistics Compass*, 6, 10: 654-672.
- Eco, Umberto (1994): *La búsqueda de la lengua perfecta en la cultura europea*, trad. española de María Pons, Barcelona, Crítica.
- Equisoain, Roberto (2010): *Blablalabla Blablalabla bla Blabla Bla*, Berlin, produccionescopeta.
- Equisoain, Roberto (2011): *rigurosamente prohibida*, Berlin, produccionescopeta.
- Equisoain, Roberto (2012): *Apocalipsis no*, Berlin, produccionescopeta.
- Equisoain, Roberto (2014a): *La lectura rápida se caracteriza por el análisis de las compensaciones que se deben realizar entre la medida de velocidad y la comprensión obtenida del texto, reconociendo que los diferentes tipos de lectura resultan en diferentes niveles de lectura y tasas de comprensión, y que dichas tasas pueden ser mejoradas con la práctica*, Berlin, produccionescopeta.

- Equisoain, Roberto (2014b): *Was ist Metaphysik? de Martin Heidegger*, Berlin, La única puerta a la izquierda.
- Equisoain, Roberto (2014c): *Was ist Metaphysik? de Martin Heidegger*, Berlin, Escrito a lápiz.
- Equisoain, Roberto (2015a): *Über den Traum / Sobre el sueño*, Berlin, Escrito a lápiz.
- Equisoain, Roberto (2015b): «Über den Traum / Sobre el sueño», <https://robertoequisoain.com/page/2/> (fecha del último acceso: 30 de octubre de 2016).
- Freud, Sigmund (1997): «Sobre los sueños», *Obras completas*, trad. española de Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, t. 2: 721-752.
- García de Diego, Vicente (1968): *Diccionario de voces naturales*, Madrid, Aguilar [1965].
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1988): *Fenomenología del espíritu*, trad. española de Wenceslao Roces, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, Martin (1995): «El origen de la obra de arte», en Martin Heidegger: *Caminos del bosque*, trad. española de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza Editorial, 11-74.
- Heidegger, Martin (2006): *¿Qué es metafísica?*, trad. española de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza Editorial, reimpr.
- Jakobson, Roman (1971): «On linguistic aspects of translation», en Roman Jakobson: *Selected Writings, II. Word and Language*, The Hague, Mouton, 260-266.
- Pokorny, Julius (1959): *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*, Bern - München, Francke.
- Saussure, Ferdinand de (1971): *Curso de lingüística general*, trad., prólogo y notas de Amado Alonso, Buenos Aires, Losada.
- Uriarte, Ignacio (2008): «Papierballfall», <http://www.ignaciouriarte.com> (fecha del último acceso: 30 de octubre de 2016).
- Yates, Francis (1972): *The Rosicrucian Enlightenment*, London, Routledge and Kegan Paul.



SOBRE EL AUTOR

Túa Blesa

Túa Blesa es Catedrático de Teoría de la literatura y literatura comparada de la Universidad de Zaragoza. Editor y director de *Tropelias. Revista de Teoría de la literatura y literatura comparada* (<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias>). Autor de más de ciento cincuenta trabajos de investigación, entre ellos, *Scriptor ludens. Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat* (Zaragoza, Lola Editorial, 1990), *Leopoldo María Panero, el último poeta* (Madrid, Valdemar, 1995), *Logofagias. Los trazos del silencio* (Zaragoza, Trópica, 1998), *Tránsitos. Escritos sobre poesía* (Valencia, Tirant lo Blanch, 2004), *Gimferrerías* (Pamplona, Los libros del Señor James, 2010), *Lecturas de la ilegibilidad en el arte* (Salamanca, Delirio, 2011). Editor de Leopoldo María Panero, *Poesía completa 1970-2000* (Madrid, Visor, 2001), *Cuentos completos* (Madrid, Páginas de Espuma, 2007), *Traducciones/Perversiones* (Madrid, Visor, 2011) y *Poesía completa 2000-2010* (Madrid, Visor, 2012). De próxima publicación, *Maurice Blanchot. La pasión del error*, *Leopoldo María Panero, el último poeta, 2* y *Lecturas de la ilegibilidad en el arte, 2*. Coeditor de la serie *Pensamiento literario español del siglo XX* (siete volúmenes, Zaragoza, Trópica, 2007-2016); editor o coeditor de diversos volúmenes de actas de congresos. Crítico literario de *El Cultural* del diario *El Mundo*. Líneas de investigación: teoría de la literatura, poesía, pensamiento literario contemporáneo, arte-literatura.

Contact information: Universidad de Zaragoza, Depto. de Lingüística General e Hispánica, Facultad de Filosofía y Letras, c/ Pedro Cerbuna, 12, E-50009-Zaragoza. 976761000, ext, 3975. tua@nizar.es