



«Un arte general del signo»: Imagen y escritura en las *cancellature* de Emilio Isgrò¹

Mario Aznar Pérez²

Recibido: 9 de enero de 2017 / Aceptado: 15 de enero de 2018

Resumen. Este artículo propone una aproximación crítica a la obra del artista y poeta italiano Emilio Isgrò (Barcellona di Sicilia, 1937), quien fusionando las nociones tradicionales de imagen y de escritura ha desafiado las concepciones del Arte y de la Literatura como instituciones cerradas y excluyentes. Al mismo tiempo, la obra visual de Isgrò dialoga críticamente con el lenguaje de los *mass-media* y nos invita a reflexionar sobre conceptos tan controvertidos como son los de representación e identidad. Por nuestra parte, en el amplio marco de la poesía experimental y del arte conceptual repasaremos algunas de las obras más relevantes de Isgrò, e indagaremos todos estos aspectos de su poética atendiendo al diálogo que establecen con la conciencia del límite y el procedimiento artístico de las *cancellature*.

Palabras clave: Emilio Isgrò, poesía visual, arte conceptual, poéticas del límite, imagen, escritura, *cancellature*.

[en] «A semiotic general art»: Image and writing in Emilio Isgrò's *cancellature*

Abstract. This paper proposes a critical approach to the work of the Italian artist and poet Emilio Isgrò (Barcellona di Sicilia, 1937), who merging traditional notions of image and writing has challenged the conceptions of Art and Literature as closed and exclusionary institutions. At the same time, Isgrò's visual work dialogues critically with the language of mass media and invites us to reflect on such controversial concepts as representation and identity. In the broad framework of experimental poetry and conceptual art, we will review some of his most relevant works and we will investigate all these aspects of his poetics by attending to the dialogue they establish with the awareness of limits and the artistic procedure of the *cancellature*.

Keywords: Emilio Isgrò, visual poetry, conceptual art, image, writing, poetics of the limit, *cancellature*.

Cómo citar: Aznar Pérez, M. (2018) ««Un arte general del signo»: Imagen y escritura en las *cancellature* de Emilio Isgrò», en *Escritura e Imagen* 14, 29-44.

¹ Este trabajo debe su origen a las repetidas visitas que durante el año académico 2014/2015 tuvimos ocasión de realizar al museo de arte contemporáneo Madre –museo d'arte contemporanea Donnaregina–, en Nápoles, que por cortesía del Archivo Emilio Isgrò de Milán acoge una de las obras fundamentales de Isgrò, *Jacqueline*, de 1965. Esta pieza, sobre cuyo análisis nos detendremos más adelante, ya formó parte de la exposición individual que el artista realizó en 1974 en la galería de Lia Rumma en Nápoles.

² Universidad Complutense de Madrid
marioazn@ucm.es

La obra del artista y poeta italiano Emilio Isgrò puede servir para sintetizar aquella faceta del arte contemporáneo que lleva décadas reflexionando sobre sí mismo, cuestionando con igual tesón y esfuerzo sus límites y sus posibilidades. Nacido en 1937 en un pequeño pueblo de Messina, en la isla italiana de Sicilia, Isgrò ha sido considerado artista conceptual, pintor, poeta, novelista y dramaturgo, aunque también ha publicado numerosos textos críticos y teóricos con los que normalmente acompaña los catálogos de su obra plástica. A pesar de la variedad de categorías en las que su labor creativa puede inscribirse, de lo que no cabe ninguna duda es de que el nombre de Isgrò se cuenta entre los grandes referentes de la *poesia visiva* y del conceptualismo europeos, habiendo participado en los más destacados encuentros y exposiciones internacionales³.

Como es sabido, Italia se abre cultural y económicamente al mundo en la década de 1950, cuando el desarrollo económico propicia la segunda revolución industrial del país. Sin embargo, aunque ya en 1956 publica su colección de poesía *Fiere del sud*⁴, Isgrò entra en escena a principios de la década de 1960, en el momento álgido de la difusión del *Pop art* americano y europeo a manos de artistas tan celebrados como Andy Warhol, Roy Lichtenstein o Richard Hamilton⁵. En otras palabras, el telón se levanta ante Isgrò en los años del llamado *miracolo economico*, que tanto en Italia como en gran parte del mundo occidental significa la consolidación del capitalismo y la llegada de profundos cambios culturales y sociales, entre los que destacan la escolarización obligatoria, la difusión de los medios de comunicación de masas y la industrialización de la cultura como un bien más de consumo⁶.

Estos cambios, que Pier Paolo Pasolini elevó significativamente al nivel de «mutazione antropologica»⁷, no pueden más que contar con un importante correlato estético. Con la llegada del nuevo intelectual tecnócrata, integrado en el mundo editorial, en la Academia y en los medios de comunicación, la estética neorrealista, imperante tras el final de la guerra, es cuestionada duramente desde el seno mismo de la revista *Officina*, fundada por Francesco Leonetti, Roberto Roversi y el mismo Pasolini. El *sperimentalismo* de estos autores, enfrentado a la homologación cultural que acarrea la nueva sociedad del capitalismo, promueve el compromiso intelectual del escritor al margen de la militancia de partido, y busca innovar en las formas sin perder de vista la tradición y la realidad socio-política. El experimentalismo literario de estos años no abandona el grado de compromiso ético característico del neorrealismo, pero dicho compromiso no se limita ahora a cuestiones políticas, sino

³ Recientemente ha visto la luz en Italia una heterodoxa autobiografía del propio Isgrò, bajo el título *Autocurriculum*, Palermo, Sellerio Editore, 2017.

⁴ Isgrò, E., *Fiere del sud*, Milano, Arturo Schwarz Editore, 1956.

⁵ Muy significativamente, por aquellos años empezaba a difundirse la tendencia a considerar el arte como un lenguaje constituido también por significantes y significados que pueden ser interpretados por quienes comparten el mismo código lingüístico. Esta ida es característica del arte conceptual y de algunos de sus mejores representantes, como Joseph Kosuth, quien la desarrolla y reivindica en su texto *Art After Philosophy*, incluido en Kosuth, J., *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, Cambridge, MIT, 1991, pp. 14-31.

⁶ Cfr. Camps, A., *Historia de la literatura italiana contemporánea*. Vol. II., e-libro, 2001, especialmente el Capítulo 18: «La situación económico-social y cultural a partir de 1956», pp. 859-937.

⁷ Este concepto aparece enunciado en un artículo titulado *La droga: una vera tragedia italiana*, que fue publicado originalmente en el *Corriere della Sera* el 24 de julio de 1974. Las causas y consecuencias de esta particular «mutación» han sido abordados por Pasolini en dos célebres colecciones de ensayos y artículos de prensa: *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, y *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976, donde se encuentra recogido el artículo en cuestión.

que se orienta al análisis de aquellos fenómenos de modernización que Italia vive.

En una dirección similar, pero decididamente más radical en su innovación formal, la *Neoavanguardia* eclosiona en los años sesenta con un marcado carácter innovador, una fuerte influencia de las llamadas vanguardias históricas, un poderoso concepto de grupo y una tendencia a negar la tradición precedente mediante nuevas aproximaciones formales e ideológicas. En el año 1963, la ciudad siciliana de Palermo reúne a distintos intelectuales y creadores en el marco del festival de música contemporánea conocido como Settimana Internazionale Nuova Musica. Allí se encuentran figuras como Nanni Balestrini, Edoardo Sanguineti, Alberto Arbasino, Renato Barilli y Umberto Eco, que junto a otros autores y pensadores fundan el célebre *Gruppo 63*⁸, a cuyo círculo de influencia, como veremos, Isgrò no será ajeno –siquiera para posicionarse en contra de cierto vanguardismo perentorio, abocado a la exploración de lo informe⁹.

A este grupo lo caracteriza también su heterogeneidad, incluyendo entre sus filas a críticos, novelistas y poetas que de forma casi independiente desarrollaron ejes temáticos y preocupaciones estéticas particulares, como Paolo Volponi y el vínculo entre literatura e industria, Edoardo Sanguineti y las relaciones entre lenguaje e ideología, o el inclasificable Giorgio Manganelli y su tendencia a la irrealidad y la antinovela¹⁰. No obstante, salvando todas sus diferencias, estos autores tienen en común la toma de posición crítica frente a la cultura y, particularmente, frente al lenguaje que la nueva sociedad industrial y modernizada utiliza para manifestarse y expresarse. Ballestrini fue uno de los poetas que mayor coherencia mantuvo respecto a estas premisas, y fue también quien realizó algunas de las más tempranas incursiones en la investigación verbo-visual con la ruptura sintáctica de su poesía y la diseminación de los significantes sobre el blanco de la página, poblada también de silencios¹¹.

No es extraño, pues, que en el seno de la nueva vanguardia italiana y de la experimentación lingüística y poética de *I Novissimi*, el Grupo 63 y el Grupo 70 surja una tendencia que se alinea a nivel global con el grupo brasileño Noigandres, o con poetas europeos como Heisler o Gomringer¹². De hecho, en esta época la poesía

⁸ Cfr. Balestrini, N. y Giuliani, A. (eds.), *Gruppo 63. La nuova letteratura. Palermo 1963*, Milano, Feltrinelli, 1964. Véase también Barilli, R., *La neoavanguardia italiana: dalla nascita del «Verri» alla fine di «Quindici»*, Bologna, Il Mulino, 1995.

⁹ Di Carlo, V., *Emilio Isgrò/immagine o parola?*, Villanova di Guidonia, Aletti, 2016.

¹⁰ Para una aproximación integradora a la vertiente más teórica del grupo, cfr. el volumen antológico de Barilli, R. y Guglielmi, A. (eds.), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Torino, Testo & immagine, 2003, donde se hallan reunidos algunos textos teóricos clave de los citados Sanguineti y Manganelli, entre otros. Sobre la novela experimental desarrollada durante estos años, véase el libro editado por Nanni Balestrini, *Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, Milano, Feltrinelli, 1966.

¹¹ Ballestrini, N. *Come si agisce e altri procedimenti. Poesie complete volume primo (1954-1969)*, Roma, DeriveApprodi, 2015. Además, cfr. Curi, F. *La poesia italiana d'avanguardia*, Napoli, Liguori, 2001. Antes de avanzar en nuestro razonamiento es importante señalar que la imbricación entre signos verbales escritos y signos icónicos no es exclusiva de la modernidad –ni siquiera si alcanzamos en su genealogía las páginas coloreadas por Laurence Stern para su *Tristram Shandy* (1759), las posteriores ilustraciones de William Blake o los más modernos caligramas de Apollinaire– y que su uso conjunto se da de forma más o menos continuada o a lo largo de prácticamente toda la historia de las artes (Simonini, L. y Gualdoni, F., *Carmi figurati greci e latini*, Pollenza, La Nuova Italia Foglio, 1978; Caruso, L., *La poesia figurata nell'Alto medioevo (poetica e storia delle idee)*, Napoli, I.S.E., 1968; y Pozzi, G., *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1982).

¹² Poco antes, en 1958, Luigi Tola crea el *Gruppo Studio*, de cuyas experimentaciones –también de las del círculo cultural *Il Portico*, fundado en Génova por el mismo Tola– nacen las «poesías murales», composiciones que luego eran fijadas en los muros de las fábricas, los colegios y las universidades, utilizando para la poesía el

concreta y sonora se expande internacionalmente de la mano de creadores como el citado Eugen Gomringer, Carlo Belloli, Haroldo y Augusto De Campos, Joan Brossa, Maurizio Nannucci, John Furnival, Adriano Spatola, Mirella Bentivoglio y tantos otros, confluyendo en una escena artística contemporánea cada vez más globalizada, y que comprende obras realizadas con técnicas y lenguajes interdependientes: videoarte, *happening*, arte digital, instalaciones, *performances*, Fluxus...¹³

Más precisamente, en el interior de Fluxus se dan casos relevantes de indagación verbo-visual, como los de Dick Higgins, Daniel Spoerri, Wolf Vostell, Emmett Williams, George Brecht, Robert Filliou, Walter Marchetti, Juan Hidalgo, Giuseppe Chiari o Ben Vautier, quien en una de sus obras sintetiza magistralmente la premisa de la *poesía visiva*: «L'arte è una parola» (2007)¹⁴. En otra de sus obras, esta de 1974, Vautier escribía: «*Art is a false message*», poniendo de manifiesto la relación sintética que crítica ideológica, crítica institucional y teoría artística *pueden* mantener en la poesía visual y, de forma más general, en el arte conceptual¹⁵.

El curso de estos debates intelectuales y de la puesta en práctica de la simultaneidad de códigos expresivos responde a la complejidad de la relación entre comunicación verbal y comunicación visual que ya venían abordando el *collage* cubista, el fotomontaje dadaísta, los *ready made* de Duchamp o los *poèmes-objet* de André Breton. Con fuerzas renovadas, el *Pop art* –como sátira de los grandes mitos colectivos– y la escena conceptualista y neo-dadaísta de los años sesenta y setenta vuelven sobre el nexo que une palabra e imagen y comprenden en su praxis, al mismo tiempo, aquellas formas de comunicación que pretenden «hacerse ver» y aquellas que pretenden «hacerse leer», conscientes de que entre «Literatura y Artes visuales, entre Página y Cuadro, entre Palabra e Imagen, no hay fronteras precisas»¹⁶.

De forma coetánea a la fundación del Grupo 63, en la ciudad de Florencia tienen lugar dos congresos clave, uno dedicado al tema «Arte e comunicazione», en 1963, y otro sobre «Arte e tecnologia», en 1964. En ellos participan los fundadores del

mismo método de difusión que los diarios sindicales o la propaganda política. En el mismo año ve la luz el primer número de *Ana eccetera*, la influyente publicación vanguardista de Ugo Carrega, Corrado D'Ottavi y Vincenzo Accame (Tola, L. y Vitone, R., *Una stagione dissipata: poesia visiva a Genova tra gli anni sessanta e settanta*, Genova, Sagep, 1995).

¹³ La poesía experimental goza también de una excelente salud en el contexto hispánico de esos años, como demuestran la clásica antología de poesía experimental de Millán, F. y García Sánchez, J. (eds.), *La escritura en libertad*, Madrid, Visor, 2005, o el catálogo de la exposición *Escrito está. Poesía experimental en España (1963-1984)*, Vitoria-Valladolid, ARTIUM-Museo Patio Herreriano, 2009.

¹⁴ En 2010 esta sentencia dio título a una célebre exposición antológica de arte conceptual en la galería Mara Coccia de Roma. Cfr. De Sanctis, L., «Le parole dell'arte», *La Repubblica*, 25/04/2010, s. p.

¹⁵ Buchloh, B. H. D., «El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones», en *Formalismo e historicidad: modelos y métodos en el arte del siglo xx* Madrid, Akal, 2004, pp. 193-199. En España, en los años sesenta y setenta del siglo xx, se da un arte conceptual muy particular por el contexto socio-político en el que se desarrolla, marcado por la decadencia de la dictadura franquista. Aunque en general el arte conceptual es propenso a ejercer una función analítica, el conceptualismo español suma al análisis una crítica abiertamente política y social, abriéndose hacia los medios de comunicación y el arte sociológico a través de la poesía experimental, el Arte Postal o el libro de artista. Asimismo, su voluntad rupturista, muy influida ideológicamente por el Situacionismo internacional y las premisas del Mayo del '68, no reniega de la voluntad de transformación ética y social característica del vanguardismo histórico, especialmente de aquel surrealismo dispuesto a cambiar la vida, como Rimbaud, y a cambiar el mundo, como Marx (Parcerisas, P. *Conceptualismo(s): poéticos - políticos - periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Madrid, Akal, 2007).

¹⁶ Stefanelli, S. y Pignotti, L., *La scrittura verbo-visiva. Le avanguardie del Novecento tra parola e immagine*, Roma, Editoriale L'Espresso, 1980, pp. 9–10.

denominado *Gruppo 70*: Lamberto Pignotti, Eugenio Miccini, Lucia Marcucci, Giuseppe Chiari y Luciano Ori, así como otros intelectuales fundamentales en la escena del momento, como son Luciano Anceschi, Eugenio Battisti, Bortolotto, Umberto Eco, Aldo Rossi, Roman Vlad, Mauricio Kagel, Antonio Bueno, Alberto Moretti, Silvio Loffredo, Pietro Grossi o Gillo Dorfles. Este último, crítico de arte reputado dentro y fuera de la academia italiana, fue uno de los primeros estudiosos en incluir el nombre de Isgrò en el debate internacional sobre arte conceptual¹⁷.

A partir del año en que tiene lugar el primero de estos congresos seminales, el Grupo 70 inaugura un *happening* itinerante titulado *Poesie e no*, que se estrena en Florencia, Toscana, y continúa su recorrido por las demás regiones italianas. Esta obra móvil, dinámica, acabó ampliando su repertorio de acciones con proyecciones audiovisuales, e incluyendo en el elenco de *actores* a otros artistas como el propio Emilio Isgrò. Aunque Isgrò se ha mantenido al margen de las distintas agrupaciones y colectivos artísticos –lo cual, en cierto sentido, añade mérito y valor a la posición tan destacada que ocupa en el contexto artístico contemporáneo–, resulta interesante señalar sus conexiones con el entorno más rompedor de los años sesenta, dentro del que indudablemente se cuenta el grupo de Pignotti y compañía¹⁸.

A partir de esta década, Isgrò participa en varias ocasiones en la bienal de Venecia (1972, 1978, 1986, 1993) y en la de São Paulo, donde gana el primer premio en 1977. Si el arco de su dilatada carrera creativa mantiene un extremo en el año de la publicación de su primer libro de poesía, podemos decir que llega hasta nuestros días con su intervención en la Exposición Universal de Milán en 2015, para la que proyectó una escultura de mármol blanco y siete metros de altura titulada *Il Seme dell'Altissimo*.

Hasta el momento, Isgrò ha publicado ocho poemarios, cuatro novelas y ocho libros dedicados al teatro, aunque nosotros nos centraremos en su labor radicalmente interartística. Si se contempla el panorama actual de las investigaciones críticas y teóricas en torno al arte plástico y la literatura, rápidamente comprobamos que la hibridación, en sus muchas y variadas formas, es de alguna manera la protagonista del encuentro: la identidad personal o sexual que se diluye en la dimensión textual de la obra, la memoria que se vuelve obra y la obra que se vuelve memoria, el cine y la novela, la novela y la poesía, la poesía y la música, y, por supuesto, la literatura y el arte plástico en todas sus formas. Ya no se trata sólo de una comparación interartística en su sentido general, sino de una mezcla casi homogénea que nos permite hablar, en algunos casos, de identificación. Ése, como veremos, es el caso de Emilio Isgrò, quien a lo largo de toda su carrera ha interrogado con lucidez e ironía los límites convencionales de distintas disciplinas artísticas –principalmente la poesía y la pintura, pero también la narrativa o el teatro– erigiéndose, de esta manera, como uno de los grandes motores del arte transfronterizo.

¹⁷ Dorfles, G., *Últimas tendencias del arte de hoy*, Barcelona, Labor, 1966. Entre los distintos artistas que tienen cabida con sus escritos y testimonios en este libro, ya clásico, se encuentra el propio Isgrò.

¹⁸ Isgrò también publicó algunas de sus obras en la revista *Bollettino Tool*, fundada en 1968 por Ugo Carrega, otro gran referente de la *poesia visiva* italiana y mundial –aunque él prefiriese utilizar el término «Nuova Scrittura» (Balboni, M.ª T., *La pratica visuale del linguaggio: dalla poesia concreta alla nuova scrittura*, Pollenza, La Nuova Foglio, 1977). Por otra parte, cabe notar que estas conexiones eran múltiples. Los distintos grupos fueron permeables a la influencia de colectivos exteriores, y un ejemplo de ello no es solo que en los congresos fundacionales del Grupo 70 participaran figuras afines al Grupo 63, sino que en las primeras exposiciones del Grupo 70, que tuvieron lugar en 1965 en las galerías florentinas La Vigna Nuova y Numero, participaron también grandes exponentes vinculados a Fluxus, como Dick Higgins, Wolf Wostell, George Brecht, Philip Corner, Nam June Paik, Toshi Ichiyonagi, Yoko Ono y el mismo John Cage.

Con su tan característico lenguaje artístico de las *cancellature*, es decir, de las «eliminaciones» y/o «tachaduras»¹⁹, este artista-escritor ha desarrollado una poética propia que se integra perfectamente en esa tendencia de la creación contemporánea que, según algunos autores, se caracteriza precisamente por su conciencia del límite²⁰. No en vano, lo que Isgrò propone con su obra es difuminar los límites propios de los distintos códigos artísticos, dando vida a una de las obras más originales e interesantes del panorama artístico y poético internacional. Para ello, Isgrò utiliza en sus creaciones tanto elementos visuales como verbales, desdibujando las ambiguas fronteras del arte conceptual, la poesía concreta y la literatura que entendemos por convencional. A través de una paradoja que podemos situar dentro del vasto legado de las vanguardias históricas, Isgrò transgrede los límites de los lenguajes visual y verbal para evidenciar, al mismo tiempo, la insuperable opacidad de estos límites.

Ahora bien, ¿qué son las *cancellature*? ¿Pueden ser consideradas realmente un lenguaje? En primer lugar, resulta necesario señalar que las *cancellature* son ante todo una técnica, es decir, un procedimiento artístico²¹. Suponen la intervención gráfico-pictórica del artista sobre un material preexistente, normalmente extraído del universo mediático. De forma muy general, podemos decir que Isgrò selecciona para sus obras –generalmente de técnica mixta– un soporte de carácter escrito: un libro, una sola página, un único fragmento o incluso un mapa, como en el caso de *Das Deutsche Reich* (2008). A continuación, el artista utiliza tinta, normalmente negra, para cancelar, tachar, eliminar, borrar o sencillamente ocultar partes o fragmentos del texto. Según este procedimiento, podemos distinguir dos tipos de *cancellature*. Por un lado, Isgrò tacha algunas palabras y destaca otros términos individualizándolos, de tal modo que el texto original se transforma radical y «explícitamente» en otro. Por otro lado, el autor mutila las imágenes destruyendo la transitividad de la relación entre elementos verbales y elementos visuales.

Esta técnica, a primera vista muy sencilla, pone en funcionamiento todo un mecanismo conceptual, pues el artista selecciona cuidadosamente qué partes del texto quedan visibles y cuáles desaparecen a la vista del lector-observador. La jerarquización y la selección, que el ojo del observador realiza de forma natural cuando contempla una obra de arte, son llevadas por Isgrò al terreno de la contextualización controlada. Se trata de una vuelta de tuerca a la fecunda dialéctica del espacio vacío y el espacio lleno, de la palabra y el silencio: una dialéctica ya clásica que en manos de Isgrò presenta implicaciones creativas e intelectuales totalmente renovadas. Como sabemos, existe una retórica del silencio cuyos ecos resulta imposible abordar aquí²².

¹⁹ En adelante, mantendremos el término italiano *cancellature* para referirnos a este procedimiento, ya que es característico de la poética de Isgrò y su comprensión no presenta dificultades más relevantes de las que presentaría sin intentáramos traducirlo. Sí queremos destacar, en cambio, la ambigüedad e incluso la ambivalencia del concepto *cancellatura*, pues el silencio de la «eliminación» convive sin solución de continuidad con el «ruido» del borrón. Como también demuestran la escritura de James Joyce o la pintura de Jackson Pollock, existe un silencio derivado de la exacerbación y el abuso de la palabra y del color. El colapso por exceso se aleja de la mudez para acercarse al ensordecimiento, de donde deriva el sentido político de la poética de Isgrò y, en particular, de sus *cancellature*, muestras al mismo tiempo de libertad electiva y de restricción o censura impuesta.

²⁰ Jarauta, F., «Poéticas del límite: Chillida y Valente al encuentro», *Escritura e imagen*, Núm. especial (10), 2014, p. 348.

²¹ Cfr. Fiz, A. (ed.), *Emilio Isgrò. La Cancellatura e altre soluzioni*. Losanna, Skira, 2007.

²² Un estudio de referencia en torno a la retórica del silencio es el de Valesio, P., *Ascoltare il silenzio: la retorica come teoria*. Bologna: Il mulino, 1986. En el contexto hispánico, Cfr. Block de Behar, L., *Una retórica del silencio*, México: FCE, 1994. Para un análisis comparatista del silencio en la cultura contemporánea, véase la

Sin embargo, lo que no podemos evitar recordar, a riesgo de caer en la obviedad, es que el silencio no tiene por qué representar la ausencia total de significado. En palabras de Mortara Garavelli, el silencio «no es una ausencia de comunicación, como saben muy bien los etnólogos y los lingüistas; es un momento de reflexión sobre las posibilidades del lenguaje»²³.

Isgrò invoca así, con sus *cancellature*, la potencialidad significativa del silencio y del vacío, de la sustracción y de la resta. En términos muy similares a los utilizados por Mortara Garavelli, pero aplicados, como hace Isgrò, al plano visual, el artista de vanguardia Vasili Kandinsky escribió en *De lo espiritual en el arte*:

El blanco, que a veces se considera un «no-color» [...], es el símbolo de un mundo donde han desaparecido todos los colores como cualidades y sustancias materiales. Ese mundo está tan por encima de nosotros que no nos alcanza ninguno de sus sonidos. De allí nos viene un gran silencio, que representado materialmente parece un muro frío infranqueable, indestructible e infinito. Por eso el blanco actúa sobre nuestra alma como un gran silencio absoluto. Interiormente suena como un «no-sonido» [...]. Es un silencio que no está muerto, sino, por el contrario, lleno de posibilidades²⁴.

Desde este punto de vista, la negación del color y del sonido deriva en un arte positivo que afirma el valor de la diferencia y de los contrastes. El mismo Eduardo Chillida se preguntaba en 1996: «¿No es el límite el verdadero protagonista del espacio²⁵, como el presente, otro límite, es el protagonista del tiempo?»²⁶. Nosotros, siguiendo la estela de la incógnita planteada por el escultor vasco, nos preguntamos si acaso no es el límite el verdadero protagonista del lenguaje²⁷. Isgrò parece entenderlo de esta manera, hasta tal punto que escribe:

Le cancellature servono certo a provocare un'assenza e a metter in moto i meccanismi cerebrali del fruitore, che vorrà sempre sapere 'cosa c'è sotto'. Ma allo stesso tempo (e questa funzione è molto più importante) sono un preciso, inequivocabile segno linguistico.

célebre colección de ensayos de Steiner, G., *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, 1976.

²³ Mortara Garavelli, B., *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 365. Para un estudio más reciente de las posibilidades retóricas del silencio, Cfr. Mortara Garavelli, B., *Silenzi d'autore*, Roma, Laterza, 2015.

²⁴ Kandinsky, V., *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Seix Barral, 1973, pp. 85-86.

²⁵ Sobre la relación entre el límite y el espacio podemos consultar el interesante estudio de Pinilla Burgos R., «Habitar el límite, compartir el horizonte», *Escritura e imagen*, Núm. especial (10), 2014, pp. 199-220.

²⁶ Chillida, E., *Escritos*, La Fábrica, Madrid 2004, p. 55. Podemos encontrar esta declaración, formulada de distintas maneras y en posiciones diferentes dentro del texto, en la conferencia impartida por Chillida en el Trinity College de Dublín con motivo del International Conference on Sculpture en agosto de 1988 (Ugarte, L. (ed.), *Chillida: Dudas y preguntas*, Bizakaia, Erein, 1995, pp. 104 y ss.); también en el texto de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (*Preguntas. Discurso del académico honorario electo Sr. D. Eduardo Chillida y contestación del Excmo. Sr. D. José Antonio Fernández Ordóñez*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1994, p. 44); y en el *Discurso pronunciado por D. Eduardo Chillida con motivo de su investidura como doctor honoris causa por la Universidad de Alicante*, Alicante, Universidad de Alicante, 22 de marzo de 1996, s. p.

²⁷ Quizá cabría preguntarse por qué paragonar a dos creadores tan distintos, y por qué a Chillida, tan alejando en muchos sentidos del conceptualismo artístico. Si nos es dado responder acertadamente, diremos que la premisa de la que parte nuestro comentario ha sido constatar que la noción de límite, más allá –o más acá– de ciertas inquietudes metafísicas, se corresponde con la tensión significante que el artista enfrenta entre la multiplicidad de lo existente y la finitud del material con que trabaja, ya se trate de hierro, hormigón, tinta negra o palabra escrita.

Non tanto un vuoto da riempire, dunque; quanto una presenza, un pieno compatto, che sollecita e contemporaneamente rifiuta ogni proiezione da parte del lettore²⁸.

Como vemos, la concepción que Isgrò tiene del juego de vacíos en su obra no coincide exactamente con la teoría de los espacios de indeterminación de Roman Ingarden, según la cual cada receptor debe *concretizar* el polo estético de la obra de arte ocupando los huecos del texto según sus propias estructuras mentales y culturales²⁹. Al contrario, los vacíos significan aquí por sí mismos, significan por su propia vacuidad. Las *cancellature* provocan una ausencia y, en lugar de anularse, se convierten en un «inequívoco signo lingüístico». Son, así, una modalidad muy particular de reescritura.

Como bien ha señalado Filiberto Menna³⁰, Emilio Isgrò transforma el orden del discurso en aleatoriedad y despieza la relación codificada entre significado y significante, sustituyéndola por un campo abierto y aleatorio de posibilidades significativas. Algo similar sugiere Ugo Carrega cuando, ante la azarosa probabilidad de que al lanzar una moneda salga «significante» o «significado», contemplamos la idea de que la moneda caiga y permanezca de canto, en una perenne ambivalencia de los términos³¹. Isgrò, como Carrega, juega con el lenguaje, lo descontextualiza y lo extraña, re-significándolo. Así sucede, por ejemplo, en *Virgola tratta dall' «Orlando furioso»* di Ludovico Ariosto, donde una coma extraída de la célebre epopeya renacentista destaca sobre un fondo blanco que hace de ella el elemento protagonista y no sólo un signo ortográfico de carácter auxiliar. El signo visual y el signo lingüístico se confunden en una operación osmótica, en un verdadero ejercicio de deconstrucción de la convención comunicativa. Más precisamente, Isgrò reclama en su obra la materialidad y la concreción del lenguaje, la recuperación física del grafema, y lo hace a través de la realización pictórica de la presencia verbal³².

Con el mismo propósito, Isgrò ha sacado de contexto una única letra o un único signo de puntuación de obras canónicas de la literatura o la filosofía como el *Hamlet* de Shakespeare, la *Estética* de Hegel o el ya mencionado *Orlando furioso* de Ariosto. Así como ha seleccionado y agrandado, hasta hacerlos irreconocibles, minúsculos detalles de cuadros célebres o imágenes de la cultura popular. Si Andy Warhol transpuso en el plano artístico figuras del imaginario colectivo y de la mitología moderna como Marilyn Monroe o Elvis Presley, Isgrò ha agrandado novecientas catorce veces el detalle de una fotografía de Sophia Loren. De esta manera, volviendo irreconocible un símbolo mundialmente reconocido, el autor propone una reflexión,

²⁸ Isgrò, E., «La poesia è facile farla e appartiene al popolo», en *Enciclopedia Treccani cancellata da Isgrò*, Milano, Galleria Schwarz, 1971, s. p. [Las *cancellature* sirven ciertamente para provocar una ausencia y poner en movimiento los mecanismos cerebrales del receptor, que querrá siempre saber 'qué hay debajo'. Pero al mismo tiempo (y esta función es mucho más importante) son un preciso, inequívoco signo lingüístico. No tanto un vacío que llenar, como una presencia, un lleno compacto, que sollicita y contemporáneamente rechaza cualquier proyección por parte del lector] Trad. propia.

²⁹ Iser, W., *El acto de leer: teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987. Cfr. además: Eco, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1993, p. 76; y Eagleton, T., *El acontecimiento de la literatura*, Barcelona, Península, 2013, p. 255.

³⁰ Menna, F., «Il filo del linguaggio», en E. Isgrò, *Emilio Isgrò*, Parma, Università di Parma, 1976, p. 11.

³¹ AA. VV., *Fra significante e significato (Manifesto della Nuova Scrittura)*, Mercato del Sale-Collegio Cairoli, Milano-Pavia, 1975.

³² Cfr. Barilli, R., «Il riscatto del significante», en V. Accame, U. Carrega, V. Ferrari, C. D'Ottavi, L. Landi, R. Mignani, M. Oberto y A. Oberto, *Fra significante e significato (Manifesto della Nuova Scrittura)*, Mercato del Sale-Collegio Cairoli, Milano-Pavia, 1975.

no sólo acerca de la mercantilización de la imagen, sino de la naturaleza y los límites del concepto de identidad. En estos casos, el trazo simbólico e invisible de las *cancellature* supone un obstáculo, no entre nosotros y las cosas, sino entre nosotros y la imagen mediática, generalmente preconcebida, que tenemos de las cosas.

Si el juego, para Freud, sirve para afirmar los derechos del placer frente a la realidad, «il gioco linguistico di Isgrò [escribe Menna] tende appunto a questo, a liberare il desiderio delle troppe censure volute dal principio di realtà, a cancellare una cancellazione»³³. De ahí que el artista trabaje con, sobre y desde la prohibición. En este sentido, se trata de un discurso prohibido que anula la relación unívoca entre lo visual y lo verbal. «Più che una negazione totale, l'interdetto di Isgrò ha una funzione dialettica, è la negazione di una negazione»³⁴, lo cual da como resultado la construcción de un discurso positivo. Las *cancellature* refuerzan la comunicación donde aparentemente la niegan, encontrando referencias internas en el cuerpo del texto entre palabras muchas veces distantes.

De este modo, la página de un libro casi totalmente tachada hace surgir una nueva realidad, como en *Il vitello d'oro* (2009), donde a excepción de algunos signos gráficos (comas, puntos, comillas...), sólo nos es dado leer palabras sueltas de los renglones veintidós, veintiséis y veintisiete, cuya conjunción da como resultado la siguiente frase: «un dio d'oro: quello cancellerò dal mio libro»³⁵. En otra parte, de un fragmento intervenido del texto de la Constitución de la República Italiana, emerge la enigmática sentencia: «Nessuno può essere privato del Capo»³⁶. Es de esta manera como el artista trata de deconstruir conceptos tan importantes como el de identidad, re-contextualizando los términos y apelando a una concepción funcional del significado, al modo de los juegos lingüísticos del Wittgenstein de las *Investigaciones filosóficas*³⁷.

Un interesante ejemplo del cuestionamiento artístico acerca de la identidad es la obra *Jacqueline*, que Isgrò realiza en 1965 y que ha sido considerada una de las primeras manifestaciones del arte conceptual. En esta pieza rectangular, en la que el texto sustituye a la imagen erigiéndose él mismo como elemento visual, una gran flecha negra señala un espacio vacío, debajo del cual leemos: «Jacqueline (indicata dalla freccia) si china sul marito morente»³⁸. El nombre de Jacqueline se refiere a la esposa del presidente estadounidense John Fitzgerald Kennedy, asesinado en 1963. El juego implícito de *cancellature* en esta obra es triple: por un lado, el presidente Kennedy, ya muerto, representa un vacío reconocible internacionalmente; por otro, Jacqueline, referida por el texto, tampoco aparece; y, por último, el observador que ve esta obra expuesta y acristalada logra verse reflejado en toda la superficie del cuadro salvo cuando intenta situar su reflejo en el lugar donde indica la flecha. Este efecto óptico, producido por la superficie rayada del fondo, cierra el círculo de *cancellature* y niega al mismo tiempo las tres identidades. Además, no olvidemos que

³³ Menna, F., «Il filo del linguaggio», *op. cit.*, p. 9. [El juego lingüístico de Isgrò tiende precisamente a esto, a liberar el deseo de las excesivas censuras requeridas por el principio de realidad, a cancelar una cancelación] Trad. propia.

³⁴ *Ibidem*. [Más que una negación total, lo prohibido en Isgrò tiene una función dialéctica, es la negación de una negación] Trad. propia.

³⁵ [un dios de oro: eso eliminaré de mi libro] Trad. propia.

³⁶ [Nadie puede ser privado de la cabeza/ del jefe] Trad. propia.

³⁷ Wittgenstein, L., *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Crítica, 1988.

³⁸ [Jacqueline (indicada por la flecha) se inclina sobre el marido moribundo] Trad. propia.

esta obra ve la luz apenas dos años después de la muerte de J. F. Kennedy, cuando la imagen de Jacqueline Kennedy inclinada sobre su cadáver no forma parte de la memoria colectiva, como sucedería ahora, sino de la memoria reciente e individual de cualquier observador. Es así como Isgrò toma distancia de la iconografía *Pop* y da lugar a una pieza que representa al mismo tiempo un desafío cultural y político.

En una dirección similar, en los años setenta Isgrò realiza una serie titulada *Storia rossa*, dedicada a distintas figuras del comunismo, en la que, una vez más, problematiza los límites entre referencia real y representación mediática. Varias décadas después, en 2014, Isgrò crea un conjunto de imágenes en las que personajes históricos de la talla de Dante Alighieri, Michelangelo Buonarroti o Girolamo Savonarola declaran no ser ellos mismos, es decir: no ser la imagen que la tradición y la memoria han construido para ellos. Como escribe Stefano Pezzato a propósito de esta serie: «[...] i maestri della letteratura, dell'arte, della politica, dell'economia, della scienza e della musica riconosciuti e ammirati in tutto il mondo, dal Trecento ad oggi, negano sé stessi nell'epoca che li vede riprodotti, superficialmente, all'infinito»³⁹. Así es como Pezzato identifica en la obra de Isgrò la desaparición del *aura* anunciada por Walter Benjamin⁴⁰.

Consciente de su creciente reconocimiento público, Isgrò ha creado obras en las que él mismo aparece como elemento de la propia obra y, por tanto, irreal o ficticio. Ha originado también piezas sin firmar, y otras en las que se niega a sí mismo de forma explícita, como es el caso de *Dichiaro di non essere Emilio Isgrò*, de 1971, donde el artista posa frente a la cámara sujetando una gran pieza de papel o cartulina blanca en la que se lee: «Oggi, 6 febbraio 1961, dichiaro di non essere Emilio Isgrò»⁴¹. Esta serie completa consta de siete hojas de papel serigrafiado, portadoras cada una de ellas de un mensaje firmado por el mismo Isgrò o por miembros de su familia: su hermano Bruno, su hermana Maria Rosa o su padre Giuseppe, quien firma la serigrafía en la que leemos: «¿Un figlio di nome Emilio? Mai avuto».

Estas obras inducen a una reflexión radical sobre el concepto de identidad individual, con el mismo sentido deconstructivo –y subversivo– con que han sido

³⁹ Pezzato, S., «Isgrò e Malaparte identità negate», en E. Isgrò, *Emilio Isgrò. Maledetti toscani, benedetti italiani*, Milano, Mimesis, 2014, p. 14. [(...) los maestros de la literatura, del arte, de la política, de la economía, de la ciencia y de la música, reconocidos y admirados en todo el mundo desde el siglo XIV hasta hoy, se niegan a sí mismos en la época que los ve reproducidos, superficialmente, hasta el infinito] Trad. propia.

⁴⁰ Benjamin, W., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México D. F., Ítaca, 2003. Juan Antonio Ramírez ha realizado una interesante revisión del concepto de *aura*, considerando que no se perdió, como habría sugerido Benjamin, en las sociedades industriales del siglo xx, sino que se habría extendido sobre la reproducción de cada obra de arte (Ramírez, J. A., *El objeto y el aura: (des)orden visual del arte moderno*, Madrid, Akal, 2009).

⁴¹ Resulta llamativo el hecho de que, muy recientemente (22/03/2018), la firma de moda española Adolfo Domínguez haya empleado en su nueva campaña publicitaria una estrategia de marketing sorprendentemente similar a esta pieza de Isgrò. La campaña en cuestión se titula *#yonosoyAdolfo*, y consta de una serie de fotografías en las que la también diseñadora Ágatha Ruiz de la Prada y el actor Óscar Jaenada posan ante el nombre completamente tachado –*cancelato*– de la marca comercial (~~Adolfo Domínguez~~), bajo el que se lee el citado lema de la campaña: *#yonosoyAdolfo*, precedido de la característica almohadilla que utilizan los *hashtag* o etiquetas de metadatos. La base conceptual de la campaña, según refiere el diario *La Voz de Galicia*, «defiende la personalidad de cada cliente por encima de la de las marcas con las que se viste» (Ruiz, M., «'Yo no soy Adolfo', la rompedora campaña con Ágatha Ruiz de la Prada de Adolfo Domínguez», *La Voz de Galicia*, 28/03/2018, s. p.). En cierto modo, esta suerte de paradójica apología –se defiende una identidad *auténtica* y se reniega de una *falsa*– entronca con la voluntad de Isgrò de disolver la identidad de sí mismo que su prestigio y valor en el mercado del arte han construido y condicionado; disolución ésta que se opera en favor de una identidad presuntamente más real o, incluso, inexistente.

intervenidas por Isgrò la Biblia, la *Enciclopedia Treccani*, la *Costituzione della Repubblica Italiana* e incluso piezas cinematográficas, como en el caso del film *La jena più ne ha più ne vuole*, de 1969, cuyos fotogramas han sido alegremente cancelados por el propio Isgrò⁴².

Como puede deducirse, gran parte del trabajo de este artista gira en torno a la investigación de los límites del lenguaje. Unos límites que indefectiblemente condicionan la transmisión de lo real al plano de la escritura. Isgrò sabe que la narración, esto es, la reconducción de unos hechos, que siempre son arbitrarios y efímeros, hacia la coherencia del Autor con mayúsculas, acaba en la reconstrucción de un orden constrictivo del discurso. Es la literatura misma la que inventa una trama lógica a lo ilógico del mundo extraliterario que solemos llamar real, por lo que Emilio Isgrò propone a modo de transgresión un cuestionamiento radical de la palabra y la consecuente imbricación de diversos códigos.

Escribe el artista en un catálogo de 1976:

Se un tempo il poeta lavorava sulla parola, il pittore sul colore, il musicista sul suono, l'operatore della nostra epoca può lavorare benissimo sul rapporto che i codici hanno tra loro. A teatro, del resto, questo è sempre avvenuto, e da circa un secolo avviene anche al cinema. Oggi l'artista non è che un regista: il regista di tutti i segni che, dalle fonti più differenti, arrivano alla sua attenzione⁴³.

Con estas reflexiones, Isgrò se adentra en uno de los debates más interesantes de la historia reciente de las teorías del arte y de la literatura: la definición de categorías teóricas y críticas que se adapten correctamente a las nuevas formas de la creación. Cuando se trata de literatura digital, de poesía sonora o de arte performativo, el intento de sistematización inherente a la teoría estética entra en crisis, ya que los códigos que caracterizaban a las distintas disciplinas artísticas y, por extensión, su clasificación, se intercambian y se confunden. ¿Qué distingue a la poesía sonora de la música? ¿Qué diferencia a la poesía concreta del diseño gráfico? ¿Puede un texto escrito en código HTML ser poesía? Evidentemente, la elucidación de estas cuestiones necesitaría de una investigación específica, por lo que deberemos limitarnos a ensayar algunas respuestas que satisfagan nuestro acercamiento general a la obra y la figura de Emilio Isgrò como artífice de una genuina exploración de los límites⁴⁴.

⁴² Galluzzi, F., «*La jena più ne ha più ne vuole*. Un progetto cinematografico di Emilio Isgrò», *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, 38 (3), 2009, pp. 177-190.

⁴³ Isgrò, E., *Emilio Isgrò*, Parma, Università di Parma, 1976, p. 22. [Si en un tiempo el poeta trabajaba sobre la palabra, el pintor sobre el color, el músico sobre el sonido, el 'operador' de nuestra época puede trabajar muy bien sobre la relación que hay entre los códigos. En teatro, por otra parte, esto ha sucedido siempre, y desde hace casi un siglo sucede también en el cine. Hoy el artista no es sino un director: el director de todos los signos que, desde las fuentes más dispares, llegan a su atención] Trad. propia.

⁴⁴ Aunque problemática desde el punto de vista semiótico, una hipótesis interesante para distinguir la literatura «convencional» de aquellas formas en las que, aun utilizándose la palabra, prima el carácter visual o sonoro, sería la condición de legibilidad entendida de forma restrictiva como condición propia del código lingüístico verbal. Desde nuestro punto de vista, la obra de Isgrò podría adscribirse a esa «tradition of poetic illegibility» que de forma monográfica ha estudiado Craig Dworkin en *Reading the Illegible*, Evanston, Northwestern University Press, 2003. En esta misma dirección, Nick Thurston afirma que, desde el punto de vista estético, lo ilegible solamente requiere una forma diferente de leer (Thurston, N., «Reading the Illegible», *Amodern*, Núm. 6, 2016, p. 6). Basta aproximarse a obras antológicas de poesía experimental, como la ya citada de Fernando Millán y Jesús García Sánchez, para comprobar cómo el grafismo y aun la abstracción de sus propuestas certifican la ilegibilidad del texto verbal, afirmando la hondura infranqueable del silencio y remitiendo, si

Isgrò se ha considerado a sí mismo un poeta y, más concretamente, un poeta visual⁴⁵. Ahora bien, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de poesía visual? En palabras del artista, se trata de «un ‘oggetto’ strutturato visivamente in cui materiale verbale e materiale iconico, cioè parola e immagine, coesistono nel tentativo di dar vita a una manifestazione stetica organica. Ma, detto questo, si è detto ancora troppo poco»⁴⁶. La definición que propone Isgrò resulta coherente y clara, aunque él mismo advierte que es insuficiente. Se refiere, entre otras cosas, a que la poesía visual, tal y como él la entiende, no debe confundirse con otras formas de interacción entre escritura e imagen, como la que se da en la poesía concreta.

El concretismo brasileño, inaugurado por los hermanos De Campos junto a Décio Pignatari en 1956, se proponía hacer de la poesía un arte general de la palabra. Para Isgrò, sin embargo, este propósito quedó condenado a ser sólo un testimonio de la impotencia del lenguaje verbal, pues buscando reverdecer el mito de la palabra es como los poetas concretos se topan con los límites intrínsecos de su único instrumental: el lenguaje. Por supuesto, la poesía visual de Isgrò no es poesía tecnológica ni digital, como tampoco se reduce a la técnica del *collage*. Más precisamente, no se trata del collage «reconocible a ojo desnudo»⁴⁷ de la tradición vanguardista, que corre el riesgo de convertirse en un ineficaz e incommunicable ruido de fondo. Para evitar esa subyugación de la imagen a manos del lenguaje verbal –poesía concreta– o, por el contrario, del lenguaje verbal a manos de la imagen –el collage vanguardista–, la poesía visual de Isgrò incluye al mismo nivel signos verbales y signos icónicos, sin jerarquías, haciendo de la relación entre estos signos una relación de carácter simbiótico: «La nuova poesia vuole essere un arte generale del segno»⁴⁸.

En su composición «10 proposizioni per la poesia materica», Ugo Carrega escribe que «1 tutto è linguaggio/ 2 non vedo quindi per/ ché la poesia debba/ continuare a servirsi/ soltanto di parole/ [...] 7 un sasso è una parola/ un segno su di una/ pagina è un sasso/ grafico/ [...] 10 il linguaggio è tutto»⁴⁹. Aunque no podamos reproducir aquí los pequeños dibujos o garabatos que separan cada estrofa del poema, es de una claridad meridiana la manera en que Carrega expone su poética de la Nueva Escritura⁵⁰. Todo es lenguaje, el lenguaje es todo. El signo carece aquí de la doblez jánica a que la ciencia del lenguaje lo ha condenado desde el *Curso de lingüística*

acaso, a un proceso de «semiosis diferida» como el que vienen promoviendo de forma general el arte y la literatura contemporáneos desde la primera mitad del siglo xx (Aznar Pérez, M., «La semiosis diferida del texto: indeterminación literaria y posibilidades de transgresión», *Estudios de Teoría Literaria*, 6, 11, marzo 2017, pp. 191-201).

⁴⁵ Isgrò, E., *Emilio Isgrò, op. cit.*, p. 55.

⁴⁶ *Ibidem*. [un “objeto” estructurado visualmente en el que material verbal y material icónico, esto es, palabra e imagen, coexisten en la tentativa de dar vida a una manifestación estética orgánica. Pero [advierte Isgrò], decir esto es decir todavía demasiado poco] Trad. propia.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 56.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 57.

⁴⁹ Picchione, J., y Smith, L. R. (eds.), *Twentieth-Century Italian Poetry: An Anthology*, Toronto, University of Toronto Press, 1993, p. 482. [1 todo es lenguaje/ no veo entonces por/ qué la poesía/ debe/ continuar sirviéndose/ solamente de palabras/ [...] 7 una piedra es una palabra/ un signo sobre una/ página es una piedra/ gráfica/ [...] 10 el lenguaje es todo] Trad. propia.

⁵⁰ Desde 1988 existe la asociación cultural Archivio di Nuova Scrittura, fundada en Milán por el coleccionista Paolo Della Grazia tras su encuentro con Carrega. El Archivio conserva un gran patrimonio artístico y documental relacionado con las formas artísticas que usan la palabra y el signo, de la poesía concreta o la *poesía viva* a Fluxus, el arte conceptual u otras iniciativas personales. Según Daniela Ferrari, es a través de Ugo Carrega como Della Grazia conoce, entre otros artistas y escritores, a Emilio Isgrò (Ferrari, D., *Archivio di Nuova Scrittura di Paolo Della Grazia. Storia di una collezione*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2012, p. 17).

general de De Saussure⁵¹. Este nuevo lenguaje que la poesía visual maneja parece tener un significante, pero infinitos o, cuando menos, variables significados. Una piedra es una palabra, nos dice Carrega, alineándose retroactivamente con la citada sentencia de Vautier.

La poesía visual, escribe Isgrò, «è un tipo di comunicazione in cui la parola non è più sovrana ed è costretta a coesistere con altri linguaggi, immagini, fotografie, segnali»⁵². Entendida en este sentido, la poesía desafía sus propias limitaciones invirtiendo y, muchas veces, negando el proceso semiótico. En lugar de estar la cosa, luego la representación mental de la cosa, y finalmente la palabra, Isgrò rechaza la univocidad del signo y multiplica *ad infinitum* sus posibilidades. En el arco que va del objeto al concepto⁵³, el cuadro y la escultura perdieron materialidad, se «desmaterializaron», invocando como referencias externas no el mundo físico y sus objetos, sino el mundo de las ideas, el *logos*, entendido como pensamiento y lenguaje al mismo tiempo, como «discurso que da razón de las cosas»⁵⁴. De ahí que las *performances* de Hugo Ball o los *ready-made* de Duchamp importen menos por su valor estético que por su carga ideológica. Es el concepto, y las obras *en potencia* que este alberga, lo que hizo de estas manifestaciones una verdadera revolución. En el sentido más extremo de este arte potencial, la obra reniega de su posible significado inmanente y produce un desplazamiento semántico hacia el contexto, hacia el receptor y, en última instancia, hacia el intérprete. De esa desmaterialización son exponentes claros la poesía visual y, de forma aún más contundente, las *cancellature* de Isgrò.

Llegados a este punto, nos vemos tentados a concluir diciendo que esta investigación de los límites entre imagen y escritura acaba en una negación absoluta del poder de la palabra, en su *cancellazione* a favor del arte. Sin embargo, concluir de esta manera implicaría olvidar que la *palabra*, dentro de la cultura occidental en la que desde hace siglos predomina el lenguaje escrito sobre el habla, es sobre todo una *imagen*. Y las imágenes, considerándolas dentro del complejo sistema semiótico del que formamos parte, no están muy lejos de ser palabras. Esta obviedad puede ayudarnos a entender que, si la distancia entre ambos signos –visuales y lingüísticos– no es tan vasta como en un primer momento pudiera parecer, los límites que hacen a un signo palabra y, a otro, imagen, no están ni mucho menos determinados *a priori*. Es decir, reduciendo la obra de Isgrò al más llano de los nihilismos estaríamos negando la sencilla revelación de que *arte*, al fin y al cabo, es una palabra.

⁵¹ Saussure, F. *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1945.

⁵² Isgrò, E., *Emilio Isgrò, op. cit.*, p. 58. [es un tipo de comunicación en el que la palabra ya no es soberana y está constreñida a coexistir con otros lenguajes] Trad. propia. La cita continúa: «Che la poesia fosse ormai impotente lo si intuiva già alla fine dell'Ottocento; e due poeti, in particolare, ne ebbero consapevolezza: Mallarmè, proponendo la pagina bianca come ultima, suprema possibilità di poesia; e D'Annunzio, affastellando e accumulando spasmodicamente parole su parole, fino a rendere insopportabile la parola stessa. Il primo per difetto, il secondo per eccesso, sono arrivati alla stessa conclusione: che la parola non funzionava più. Su questa strada si sono messi Apollinaire con i suoi calligrammi, i futuristi italiani e russi, i dadaisti, i surrealisti, i letristi e infine i concretisti: tutti si rendevano conto che la parola era in crisi, e cercavano di uscire dal vicolo cieco. [...] Ma nessuno aveva osato mettere in dubbio la cosa più importante; che la poesia fosse l'arte della parola [...]. I poeti visivi hanno osato metterlo in dubbio» (*Ibidem*).

⁵³ Marchán Fiz, S., *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1974.

⁵⁴ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., Madrid, Espasa, 2014.

Referencias bibliográficas

- AA. VV., *Fra significante e significato (Manifesto della Nuova Scrittura)*, Mercato del Sale-Collegio Cairoli, Milano-Pavia, 1975.
- AA.VV., *Segnoepoesia: Vincenzo Accame, Mirella Bentivoglio, Ugo Carrega, Magdalo Mussio, Lamberto Pignotti, Giò Pomodoro, Adriano Spatola, Walter Valentini, Arturo Vermi, William Xerra*, Milano, Centro Culturale d'Arte Bellora, 1987.
- AA.VV., *Escrito está. Poesía experimental en España (1963-1984)*, Vitoria-Valladolid, ARTIUM-Museo Patio Herreriano, 2009.
- Aznar Pérez, M., «La semiosis diferida del texto: indeterminación literaria y posibilidades de transgresión», *Estudios de Teoría Literaria*, 6 (11), 2017, pp. 191-201.
- Balboni, M.^a T., *La pratica visuale del linguaggio: dalla poesia concreta alla nuova scrittura*, Pollenza, La Nuova Foglio, 1977.
- Balestrini, N. y Giuliani, A. (eds.), *Gruppo 63. La nuova letteratura. Palermo 1963*, Milano, Feltrinelli, 1964.
- Balestrini, *Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, Milano, Feltrinelli, 1966.
- Balestrini, N. *Come si agisce e altri procedimenti. Poesie complete volume primo (1954-1969)*, Roma, DeriveApprodi, 2015.
- Barilli, R., «Il riscatto del significante», en V. Accame, U. Carrega. V. Ferrari, C. D'Ottavi, L. Landi, R. Mignani, M. Oberto y A. Oberto, *Fra significante e significato (Manifesto della Nuova Scrittura)*, Mercato del Sale-Collegio Cairoli, Milano-Pavia, 1975.
- Barilli, R., *La neoavanguardia italiana: dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- Barilli, R. y Guglielmi, A. (eds.), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Torino, Testo & immagine, 2003.
- Benjamin, W., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México D. F., Itaca, 2003.
- Block de Behar, L., *Una retórica del silencio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Buchloh, B. H. D., «El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones», en Id., *Formalismo e historicidad: modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004, pp. 193-199.
- Camps, A., *Historia de la literatura italiana contemporánea*. Vol. II., e-libro, 2001. [Recurso electrónico].
- Caruso, L., *La poesia figurata nell'Alto medioevo (poetica e storia delle idee)*, Napoli, I.S.E., 1968.
- Chillida, E., *Preguntas. Discurso del académico honorario electo Sr. D. Eduardo Chillida y contestación del Excmo. Sr. D. José Antonio Fernández Ordóñez*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1994.
- Chillida, E., *Discurso pronunciado por D. Eduadro Chillida con motivo de su investidura como doctor honoris causa por la Universidad de Alicante*, Alicante, Universidad de Alicante, 22 de marzo de 1996. [En línea] <http://www.ua.es/es/presentacion/doctores/chillida/discurso.htm> [13/10/2015].
- Chillida, E., *Escritos*, La Fábrica, Madrid, 2004.
- Curi, F. *La poesia italiana d'avanguardia*, Napoli, Liguori, 2001.
- De Sanctis, L., «Le parole dell'arte», *La Repubblica*, 25/04/2010, s. p. [En línea] <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/04/25/le-parole-dellarte.html> [19/11/2016].
- Di Carlo, V., *Emilio Isgrò/immagine o parola?*, Villanova di Guidonia, Aletti, 2016.

- Dorfles, G., *Últimas tendencias del arte de hoy*, Barcelona, Labor, 1966.
- Dworkin, C., *Reading the Illegible*, Evanston, Northwestern University Press, 2003.
- Eagleton, T., *El acontecimiento de la literatura*, Barcelona, Península, 2013
- Eco, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1993.
- Ferrari, D., *Archivio di Nuova Scrittura di Paolo Della Grazia. Storia di una collezione*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2012.
- Fiz, A. (ed.), *Emilio Isgrò. La Cancellatura e altre soluzioni*. Losanna, Skira, 2007.
- Galluzzi, F., «La jena più ne ha più ne vuole. Un progetto cinematografico di Emilio Isgrò», *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, 38 (3), 2009, pp. 177-190.
- Iser, W., *El acto de leer: teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987.
- Isgrò, E., *Fiere del sud*, Milano, Arturo Schwarz Editore, 1956.
- Isgrò, E., *Enciclopedia Treccani cancellata da Isgrò*, Milano, Galleria Schwarz, 1971.
- Isgrò, E., *Emilio Isgrò*, Parma, Università di Parma, 1976.
- Isgrò, E., *Emilio Isgrò. Maledetti toscani, benedetti italiani*, Milano, Mimesis, 2014.
- Isgrò, E., *Autocurriculum*, Palermo, Sellerio Editore, 2017.
- Jarauta, F., «Poéticas del límite: Chillida y Valente al encuentro», *Escritura e imagen*, Núm. especial (10), 2014, pp. 347-350.
- Kandinsky, V., *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Seix Barral, 1973.
- Kosuth, J., *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, Cambridge, MIT, 1991.
- Marchán Fiz, S., *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1974.
- Menna, F., «Il filo del linguaggio», en E. Isgrò, *Emilio Isgrò*, Parma, Università di Parma, 1976, pp. 9-13.
- Millán, F. y García Sánchez, J. (eds.), *Antología de poesía experimental: la escritura en libertad*, Madrid, Visor, 2005.
- Mortara Garavelli, B., *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1988.
- Mortara Garavelli, B., *Silenzi d'autore*, Roma, Laterza, 2015.
- Parcerisas, P. *Conceptualismo(s): poéticos - políticos - periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Madrid, Akal, 2007.
- Pasolini, P. P., *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975.
- Pasolini, P. P., *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976.
- Pezato, S., «Isgrò e Malaparte identità negate», en E. Isgrò, *Emilio Isgrò. Maledetti toscani, benedetti italiani*, Milano, Mimesis, 2014.
- Picchione, J., y Smith, L. R. (eds.), *Twentieth-Century Italian Poetry: An Anthology*, Toronto, University of Toronto Press, 1993.
- Pignotti, L. y Stefanelli, S., *La scrittura verbo-visiva. Le avanguardie del Novecento tra parola e immagine*, Roma, Editoriale L'Espresso, 1980.
- Pignotti, L. y Stefanelli, S., *Il segno poetico: materiali e riferimenti per una storia della ricerca poetico-visuale e interdisciplinare*, Milano, Edizioni d'arte Zarathustra-Spirali Edizioni, 1981.
- Pinilla Burgos, R., «Habitar el límite, compartir el horizonte», *Escritura e imagen*, Núm. especial (10), 2014, pp. 199-220.
- Pozzi, G., *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1982.
- Ramírez, J. A., *El objeto y el aura: (des)orden visual del arte moderno*, Madrid, Akal, 2009.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., Madrid, Espasa, 2014.
- Ruiz, M., «'Yo no soy Adolfo', la rompedora campaña con Ágatha Ruiz de la Prada de Adolfo Domínguez», *La Voz de Galicia*, 28/03/2018, s. p. [En línea] <https://www.lavozdegalicia.es/noticia/sociedad/2018/03/28/agatha-ruiz-prada-imagen-campana-adolfo-domingu>

- ez/00031522221785596960617.htm [05/04/2018].
- Saussure, F., *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1945.
- Simonini, L. y Gualdoni, F., *Carmi figurati greci e latini*, Pollenza, La Nuova Italia Foglio, 1978.
- Steiner, G., *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo humano*, Barcelona, Gedisa, 1976.
- Thurston, N., «Reading the Illegible», *Amodern*, 6, 2016, pp. 6-12. [En línea] <http://amodern.net/article/reading-the-illegible/#pdf> [17/11/2016].
- Tola, L. y Vitone, R., *Una stagione dissipata: poesia visiva a Genova tra gli anni sessanta e settanta*, Genova, Sagep, 1995
- Ugarte, L. (ed.), *Chillida: Dudas y preguntas*, Bizkaia, Erein, 1995
- Valesio, P., *Ascoltare il silenzio: la retorica come teoria*, Bologna, Il mulino, 1986.
- Wittgenstein, L., *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Crítica, 1988.