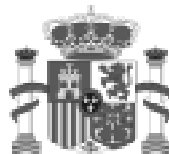


GRASSA TORO

EL JUEGO DE LAS REGLAS



C. C. E. E. "Reyes Católicos"

ISBN: 958-96997-3-1

1a. edición: 2002

© Autor: CARLOS GRASA TORO
Editor: CENTRO CULTURAL Y EDUCATIVO ESPAÑOL “REYES CATÓLICOS”

Ilustración de carátula: Raúl

Diseño de carátula: Pep Carrió & Sonia Sánchez

Diagramación e impresión:
Editorial CÓDICE LTDA.
Carrera 15 N° 53-86
Tels.: 2177010 - 2494992
casaeditorial@007mundo.com
Bogotá, D. C.

Índice

	Pág.
INICIO	7
Primer prólogo	11
Inventar la realidad. La jitanjáfora	13
Segundo prólogo	25
Darle vueltas al asunto. Combinatoria	27
Tercer prólogo	41
Leer con las manos. Escritura y objeto	43
Cuarto prólogo	51
El ojo en la hoja. Poesía visual	53
Quinto prólogo	69
Hacer buena la letra. El abecedario	71
Sexto prólogo	83
Buscar las palabras. El diccionario	85
HACER FUTURO CON PASADO	93
Jitanjáforas	95
Combinatoria	103
Literatura y objeto	109
Poesía visual	113
Abecedario	119
Diccionario	127

INICIO

DE cómo nacieron, a la faz que hoy puedan mostrar este juego y estas reglas, hay un trecho; si dejamos que lo mida el tiempo, nos devolverá diez años y algunas consideraciones.

El objeto primero de estas líneas fue mostrar y no demostrar; ejemplificar sin ánimo de convencer, mucho menos de vencer.

Conducía por aquel entonces Ana Román un taller de expresión literaria en una universidad bordelesa de riguroso nombre: Montaigne III; derivó el taller en revista y afincó entre sus páginas una a modo de sección que con el título de *El juego de las reglas*, procuraba responder al encargo, hecho por la propia Ana Román, de ofrecer estrategias para la escritura literaria junto a producciones en español que las avalaran. Incluía el encargo una admonición en cuanto al tono expresivo: debería éste apartarse de academicismos al uso y abuso, sin por ello hacer dejación de universalidad y rigor.

Por aquellos años florecían en algunos de nosotros entusiasmos oulipianos, convenientemente abonados por la erudición de Antonio Altarriba, Eric Beaumatin, Marisol Arbués, Antonio Fernández Ferrer y las siempre felices intuiciones de Fernando Lasheras. Andábamos al encuentro de las retóricas contemporáneas, tras haber brincado por encima de las antiguas y clásicas sin prestarles mayor atención, por no hablar de manifiesto desprecio.

Más cercano a didácticas que a poéticas, emprendí la tarea con la desfachatez propia de la edad y de algunas ignorancias. Pronto, muy pronto, lo que yo debía ofrecer como invitación a la escritura se presentó ante mí como ineludible, ancho y lento camino de lectura. Si bien conocía la definición de las estrategias que deseaba presentar (pueden ustedes llamarlas igualmente constricciones, herramientas, incluso figuras), quedaba por abundar en la presentación de ejemplos y es sabido que mientras los conceptos se acomodan sin mucha dificultad en la cabeza, los textos acostumbra a permanecer en libros, encerrados, ocultos, casi secretos. Durante diez años, he sido bien parecido a un “explorador”, objeto bajo cuya denominación conocemos en España al más cotidiano de nuestros abrelatas.

Cada nuevo descubrimiento ha ido aumentando las piezas del juego, y no tanto las reglas, hasta el punto de que lo que hoy se presenta es lo que fue, es lo que es y, sobre todo, anuncia qué puede llegar a ser, pues confieso el deseo de seguir escribiendo este libro indefinidamente, en buena lógica con mi intención de prolongar por igual período mis conductas lectoras.

El juego de las reglas. Cabe reconocerle varias ventajas al título, la primera es que siendo él mismo una inversión de una expresión común y corriente, nace pues, como figura retórica y su forma dice en eco lo que dice su significado, con lo cual dice dos veces. Además, *juego* y *reglas* son palabras generosas y curtidas en mil avatares, resistentes al frío y al calor, que es tanto como decir al desprecio y a las pasiones.

Ahora bien, por esa enorme puerta de entrada que resulta este título es posible que hayan atravesado contenidos de varia calidad, que se resistan a participar de unanimidad conceptual. Falta saber si esto desmerece o no la obra en alguna o en todas de sus partes. Más allá de ejemplos agarrados por los pelos o de disquisiciones erradas, me refiero a que cabe preguntarse si de llegar a ponerse en pie y echar a andar estas páginas, serían una retórica o una poética las columnas vertebrales que lo hicieran posible. No me atrevo a respon-

der y, puestos a hacer de la necesidad virtud, quede el interrogante abierto para que el lector tenga un juego más al que dedicar su presente.

Sin menoscabo de la duda, sería faltar a la honestidad por mi parte concluir que tras varios años y más lecturas, no he llegado a ninguna certeza, así sea transitoria. Me toca decirlo, lo más descarnada que se pueda: una jitanjáfora, un palíndromo, un caligrama, un objeto poético, un monovalismo, una definición inventada, nada en definitiva de lo que aquí se muestra, hubiera llegado a ser literatura de no haber vuelto a aparecer. Dicho de otro modo, un texto, una obra tiene posibilidades de ser literaria siempre y cuando remita a otra semejante; quede claro que es condición necesaria y no suficiente.

Elaboramos nuestra idea de lo literario sobre la memoria de las formas, sobre el retorno de lo que es y no es igual, sobre el más amplio concepto de ritmo y rima que imaginarse pueda.

Si esta afirmación es cierta, o menos pretenciosamente, con que sólo fuera útil, este *Juego de las reglas*, en su ir y venir en el tiempo y en el espacio, en su construcción de memorias ajenas y propia, haciendo caso a algunos márgenes más o menos reconocidos, quizás sirva para ensanchar la ya vasta geografía literaria. No más.

Primer prólogo

En arte las cosas no salen “como salgan”. Los buenos poetas lo saben, los buenos pintores y los buenos músicos. Hay reglas. Claro que esto parece reaccionario. Pero todo buen revolucionario sabe que está tratando de abolir unas reglas para establecer otras. ¿Para qué engañarse?

Augusto Monterroso: *Viaje al centro de la fábula*

LA literatura tiene reglas, la literatura *es* un modo particular de utilizar reglas, las de la lengua; este modo particular también está reglado por las reglas de la literatura, que son las reglas que reglan las reglas.

Las reglas de la lengua son necesarias, no se juega con ellas; las reglas de la literatura no son necesarias, ni siquiera son; están o dejan de estar, se las usa o se las deja de usar, con las reglas de la literatura se juega. A capricho. Son las reglas del juego.

El juego es todos los juegos posibles, porque las reglas son todas las que podamos imaginar. Los juegos son juego porque podemos imaginar reglas.

La historia de la literatura es un catálogo de juegos, queridos, luego abandonados, recuperados más tarde, más o menos compartidos, más o menos difíciles de jugar. Como todo juego, necesita sus jugadores y exige la aceptación no sólo de las reglas, sino de que tan posible es ganar como perder.

En *El juego de las reglas* pretendemos mostrar algunos juegos y desvelar las reglas que los hacen posibles; los jugadores jugarán en español, encima de una página. Intentaremos que sean juegos poco conocidos, abiertos, engañosos en su aparente facilidad, atrayentes, juegos que permitan la pareja y el contrario, los guiños, las trampas, las mangas, las cartas marcadas. Juegos para jugar. Para leer y para escribir. Para perdernos.

Inventar la realidad. La jitanjáfora

Narigón: ¡Chám-pa-ta!

Comisario: ¿Qué quiere decir “Chámpata”?

Narigón: ¡Chímpete!

Comisario: ¿Y qué quiere decir “Chímpete”?

Narigón: ¡Chámpata!

Javier Villafaña: *El pícaro burlado*

LA jitanjáfora no existe. Es un placer escribir una frase como ésta, en la que se niega la existencia de lo que se acaba de nombrar. Es un placer, ahora terrible, escribir tras esta frase ocho folios en los que ha de lucharse con la contradicción, sin saber si al final se podrá salir victorioso o callado para siempre.

La jitanjáfora no existe o, al menos, los diccionarios le han venido negando su existencia hasta hace bien poco, lo que es lo mismo que negarle su posibilidad de definición, lo que es lo mismo que negarle un sentido, lo que es lo mismo que afirmar que la jitanjáfora es un sinsentido. Y por ahí quizás ya pudiera comenzar a existir, a definirse como algo, a dejarse pillar.

Porque aunque no exista, tiene que existir. El lector la ha visto escrita en la *Rayuela* de Cortázar¹ y, como título, en al menos cuatro artículos del maestro Alfonso Reyes; el oyente la ha escuchado cantar a sus primeras mujeres y contar a sus más cercanos amigos. El profesor de literatura inglesa la ha marcado con tiza en la pizarra el día en que se ocupó de la obra de Lewis Carroll; el diablo la utiliza en sus conjuros, el jugador en sus trampas, el poeta cuando conjura al diablo o quiere hacer trampas en el juego.

Tiene que existir. Aparece por todos los sitios, incluida la memoria, lo que da que pensar que existía incluso antes de existir, pues de lo contrario no la recordaríamos. Estuvo ausente de diccionarios largos años; pero hasta en uno de ellos se había instalado de rondón hace tiempo:

JITANJÁFORA (y glosolalia)

Término utilizado por Alfonso REYES para denominar aquella expresión cuyo referente es indeterminado por lo que la interpretación de su significante* es imprecisa y se apoya en gran medida sobre el contexto*.*

Pespunte de seda virgen

tu canción.

Abejaruco

Uco uco uco uco

Abejaruco

GARCÍA LORCA

Es el mismo fenómeno que Jespersen llama glosolalia y que otros suelen describir como una actividad morbosa que

¹ CORTÁZAR, Julio: *Rayuela/Julio Cortázar*, edición crítica, Julio Ortega, Saúl Yurkievich, coordinadores. España: Archivos, CSIC, 1991. p. 198.

consiste en inventar palabras adjudicándoles sus respectivos significados.*

Como recurso literario se considera una figura creada en la literatura* latinoamericana por el poeta cubano Mariano BRULL. El siguiente es un ejemplo tomado del Poema de la ele, del también poeta cubano Emilio BALLAGAS:*

*Tierno glú-glú de la ele,
ele espiral del glú-glú
el glorígloro aletear
palma, clarín, ola, abril...*

(V. INVENCION * y ONOMATOPEYA *)²

EL diccionario en cuestión es el *De Retórica y Poética*, escrito por Helena Beristáin, y lo que en otras voces es un regalo para el conocimiento y la diversión en esta jitanjáfora tiene más de error, confusión y sinsentido que de otra cosa. A lo mejor es por eso, por jitanjáfora. En cualquier caso los deslices de Beristáin, de los que nos iremos ocupando, advierten de la dificultad de definir lo que no existe y de los peligros a los que se expone quien lo intenta.

¿Qué quiere decir con lo de *actividad morbosa que consiste en inventar palabras adjudicándoles sus respectivos significados?* ¿Acaso está enfermo Federico Martín³ cada vez que se planta en el centro de un patio o sobre un escenario y comienza a contar un cuento que dice:

*Erase una vez una madre notable, sipilitrable, que tenía un hijo virijo, sipilitrijo. Y aquella madre notable, sipilitrable, que tenía un hijo virijo, sipilitrijo, le dijo:
-Hijo mío, virijo, sipilitrijo, vete al campo blanco, notranco, sipilitranco y coge una liebre notiebre, sipilitiebre.*

² BERISTÁIN, Helena: *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1988. p. 294.

³ Federico Martín es autor del libro *(Re)crear la escuela*. Madrid, Alameda, 1992.

Y el hijo mío, virijo, sipilitrijo, fue al campo blanco, notranco, sipilitranco y agarró una liebre notiebre, sipilitiebre. Volvió a casa muy contento y dijo...

y que no acaba nunca?

No, Federico no está enfermo, le sale desde la nuez una barba blanca deshilachada, pero es de nacimiento. Federico Martín cuenta lo que ha oído contar en su Castilla, también de nacimiento, y su cuento encadena jitanjáfora tras jitanjáfora en un sobresalto continuo y, al tiempo, en una vuelta continua que frena continuamente el sobresalto.

Aunque comience con él (¿o ya había comenzado?) mi pulso con la existencia de la jitanjáfora, no ha sido Federico Martín el primero en decirla ni en escribirla, ni tampoco las madres y las tías que le precedieron, y dudo mucho que el tal Mariano Brull estuviera en el comienzo, y ya no porque le hayan adjudicado el papel de estar en el comienzo de algo que no existe, sino porque eso existía antes de existir, o sea en la memoria, y en la memoria no está nadie; es ella la que nos penetra y nos habita.

¿Cómo va a crear un YO, aunque sea en la literatura, la acción de combinar sonidos o letras cuyo encadenamiento no se refiere a nada exterior a sí mismo? ¿Cómo puede afirmarse que alguien, un uno diferenciado de todos los otros, ha sido capaz de crear el signo sin referente? ¿Qué erudito se atrevería a dar con el autor del:

*Pico, pico, mandurico
tú que vas, tú que vienes
a lavar las mantillitas
a la gata marifata.
Alza la mano
cuchara de plata.⁴*

⁴ CERRILLO, Pedro: *A la rueda, rueda... Antología del folclore latinoamericano*. Madrid, ed. Anaya, 2000, p. 62.

escuchado en México? ¿Alguien firmó con fecha, nombre y apellidos la siguiente suerte nicaragüense?:

*Ene, tene, tú
cape, nene, nú,
tizá, fa, tum, balá,
tas, tes, tis, tos, tus,
para que seas tú.*⁵

Lo que hizo Mariano Brull fue inventarse la palabra *jitanjáfora*, la palabra, sin más. Lo cuenta Alfonso Reyes⁶, que la oyó en una velada familiar en la voz de la hija de Brull y decidió en ese momento llenarla de significado, utilizarla para nombrar todas aquellas palabras, que como eran plural se llamaron *jitanjáforas* y que él había ido entresacando de sus vastas lecturas; palabras que tenían en común una carencia de sentido, o de sentido lógico, y que *no se dirigen a la razón, sino más bien a la sensación y a la fantasía*⁷.

Luego de nombrarlas, Alfonso Reyes las clasificó, que es una manera de volver a nombrar. Dividió primero en puras (*candorosas*) e impuras (*conscientemente alocadas*). Dentro de las puras volvió a dividir bajo los siguientes epígrafes: signos orales que no llegan a palabra (*psht, cht*); la pretendida onomatopeya siempre ilusoria (*cri-cri*); interjecciones que no llegan a la palabra, aunque se las declina en cierta manera (*upa y upa y upa y upa*); lo que hablan los pájaros (*currucutucú-cú-cú: acurrúcate*); canciones de cuna (*pon-pon-tata*); glosolalias pueriles (*de una dola de tela canela*); brujería, ensalmos, magia, conjuro (*abracadabra*); las canciones populares siempre que desdennan la lógica o la gramática (*Por el río Paraná / viene navegando un piojo / con un lunar en un ojo / y una flor en el ojal*); las estrofas bobas (*más te valiera estar duermes*); los gritos de guerra (*Santiago y cierra España*); para luego pasar a ocuparse de las

⁵ *Ibidem*, p. 60.

⁶ REYES, Alfonso: *La experiencia literaria*. Barcelona, Bruguera, 1986. p. 212.

⁷ *Ibidem*. p. 214.

que ha llamado *jitanjáforas conscientemente alocadas*, así nombradas por ser obra de autor conocido y no pertenecer al folklore, y con las que entra de lleno en los terrenos del “nonsense” y del disparate.

Tan plurales son estas jitanjáforas de Alfonso Reyes que uno acaba por tener la impresión de que en ese saco se han metido demasiadas cosas, y lo que hemos avanzado en la búsqueda de la existencia de la jitanjáfora, quizás lo hemos retrocedido en el intento de su definición (¿o búsqueda y definición eran la misma cosa?).

Eguren, en un magnífico estudio dedicado a la jitanjáfora como función lúdica del lenguaje, en el que también sale en su búsqueda, o en la búsqueda de su definición, pone cada cosa de la clasificación de Alfonso Reyes en su sitio y concluye que: *con el nombre de jitanjáforas o palabras lúdicas denominamos un conjunto heterogéneo de hechos de lenguaje, creados en toda lengua y en todo tiempo, especialmente por los poetas y los niños, situados en una indeterminada área prelingüística, las cuales se caracterizan por la ausencia casi total de significado lógico o conceptual, que es sustituido por un complejo de significados emocionales, rítmicos y pictóricos y cuya finalidad nuclear es el juego con los sonidos del lenguaje*⁸. Esto supone, según Eguren, que interjecciones, onomatopeyas, estrofas bobas, gritos deportivos o de guerra, e imitaciones de idiomas extranjeros no entran dentro del saco, no son jitanjáforas. Yo añadiría que los conjuros, las canciones de cuna y las glosolalias pueriles pueden estar fuera o dentro del saco, pueden ser jitanjáforas, pero no necesariamente. Los cantos de los pájaros no dejan de ser una forma de onomatopeya.

Despejados de lastre y con una definición en el bolsillo bien podríamos abandonar nuestra búsqueda, pero ¿no es ahora cuando ésta se vuelve ciertamente interesante? Además, en literatura actuar como un Santo Tomás cualquiera,

⁸ EGUREN, Luis Javier: *Aspectos lúdicos del lenguaje: la jitanjáfora, problema lingüístico*. Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1987. p. 82.

no creerse nada hasta no haber metido los dedos en las llagas de Cristo, tiene el beneficio de la lectura, de la pérdida de tiempo. Así que ¡*Tirulirulín, Tirulirulán!*, volvamos a los textos. Entre los pocos que se atreven a nombrar lo que no existe (y por algo es él) está Cortázar. Bueno, Cortázar no, Oliveira, para ser más exactos, que

no pudo resistir a la tentación de sacar un lápiz y escribir la jitanjáfora siguiente:

U Nu,
 U Tin,
 Mya Bu,
 Thado Thiri Thudama U E Maung,
 Sothu U Cho,
 Wunna Kyaw Htin U Khin Zan,
 Wunna Kyaw Htin U Thein Han,
 Wunna Kyaw Htin U Myo Min,
 Thiri Pyanchi U Thant,
 Thado Maha Thray Sithu U Chan Htoon.⁹

Cortázar asegura que se trata de nombres birmanos, extraídos de una lista de un Consejo de la UNESCO. Si esto es así, no cumple la condición de inventadas que habíamos pedido para las jitanjáforas; lo que hace entonces es crear unas falsas jitanjáforas, y como cualquier cosa que se falsea existe, para nuestros propósitos nos son tan útiles como si fueran verdaderas.

Las que sí son verdaderas jitanjáforas, y en este caso Cortázar no las llama así, son las que sus personajes utilizan cuando hablan en gliglico:

-¿Pero te retila la murta? No me vayas a mentir. ¿Te la retila de veras?

⁹ CORTÁZAR, Julio: Op. Cit. p. 198.

-Muchísimo. Por todas partes, a veces demasiado. Es una sensación maravillosa.

-¿Y te hace poner con los plíneos entre las argustas?

-Sí, y después nos entretornamos los porcios hasta que él dice basta basta, y yo tampoco puedo más, hay que apurarse, comprendés. Pero eso vos no lo podés comprender, siempre te quedás en la gunfia mas chica.¹⁰

El glíglico, según se cuenta en *Rayuela*, lo inventó la Maga (y por algo lo inventó ella) y, a pesar de que no lo entendamos, nos quedamos tan tranquilos cuando lo leemos, con esa tranquilidad que le proporcionan a cualquier lengua los indicadores de forma verbal, o de género y número. Porque uno se dará con la cabeza contra la pared hasta descubrir qué son los “porcios”, pero no tendrá que hacer ningún esfuerzo para entender que son masculinos y plurales, del mismo modo que está clarísimo que el verbo que los acompaña: “entretornamos”, está en presente, primera persona del plural. Por eso seguimos leyendo, por eso y por el contexto, que aquí he ocultado a posta con objeto de que el lector tenga su singular batalla con el referente. O con la literatura.

Sí diré que el glíglico es una invención hermosa y que Cortázar la utiliza para discurrir por la quebrada del erotismo, recorrido siempre difícil en lengua española.

A las jitanjáforas no les asusta lo difícil, ni meterse en líos; al contrario, corren cuantos riesgos pueda ofrecerles la escritura. Sea porque ellas sigan convencidas de su inexistencia (condición que las vuelve invulnerables), sea, definitivamente, porque tienen perdido el sentido, lo cierto es que no le temen a nada y a nadie, y se le miden a autores, temas y ritmos de los de “un respetico”.

Alberti, en el poema titulado “El Bosco”, en el libro *A la Pintura*, las hace brincar entre estrofa y estrofa para invocar, convocar y provocar al mismo diablo:

¹⁰ *Ibidem.* p. 80.

*Mandroque, mandroque
diablo palitroque.*

*Verijo, verijo,
diablo garavijo.*

*Virojo, pirojo,
diablo trampantojo.*

*Predica, predica
diablo pilindrica.¹¹*

Y del brinco, del salto, al asalto: el erotismo, el duelo en paz: tímido, casi temeroso en el deseo del poeta colombiano Jaime Jaramillo Escobar :

*Como dicen que la Luna anda desnuda, yo le pido
a mi mujer que se enlune, que se alune, que se deslune,
que me enlunice.¹²*

descarnada turbulencia en la letanía del argentino Oliverio Girondo:

MI LUMÍA

*Mi lu
mi lubidulia
mi golocidalove
mi lu tan luz tan tu que me enlucielabisma
y descentratelura
y venusafrodea*

¹¹ ALBERTI, Rafael: *A la Pintura*. Buenos Aires, Losada, 1948. p. 93.

¹² JARAMILLO ESCOBAR, Jaime: "En la luna", en *Antología Poética*. Cali, ed. Fundación FICA, 1991. p. 38.

*y me nirvana el suyo la crucis los desalmes
 con sus melimeleos
 sus eropsiquisedas sus decúbitos lianas y dermiferios
 limbos y gormullos
 mi lu
 mi luar
 mi mito
 demonoave dea rosa
 mi pez bada
 mi luvisita nimia
 mi lubísnea
 mi lu más lar
 más lampo
 mi pulpa lu de vértigo de galaxcias de semen de misterio
 mi lubella lusola
 mi total lu plevida
 mi toda lu
 lumía.¹³*

El demonio, la pasión, el juego. Los demonios, las pasiones, los juegos. Caminos desconocidos que las jitanjáforas recorren armadas de inocencia y valor. Eso, y nombrar. Ellas que no son ¿o ya sí son?, son capaces de que sea lo que no era, son capaces de nombrar:

*Yo, señor, soy acontista.
 Mi profesión es hacer disparos al aire.¹⁴*

Afirma Guillaume de Lorges por intermedia pluma de León de Greiff, el mismo feliz inventor de las *leolatiniparlas* y la *Latinogreiffería*¹⁵. Y unos años antes, en España, Gerardo

¹³ GIRONDO, Oliverio: *Obras. Poesía*. Buenos Aires, ed. Losada, 1998. 8ª ed. p. 451.

¹⁴ DE GREIFF, León: *Obra Poética*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993. p. 133.

¹⁵ *Ibidem*. p. 207.

Diego adjetiva (esa otra forma de nombrar) al ilustrado Ernesto Giménez Caballero:

*Ultraporvenirista,
zodiacal, novimorfo, fotogénico,
cuatridimensionista,
autóctono, roentgénico,
príncipe del esdrújulo archipénico.*¹⁶

Jinojepas las llamó Gerardo Diego.

Será cuestión de ir pensando la hora de creer o no creer, de crear o no crear. En cualquier caso, si quiere aumentar su fe, o darle razón a la sinrazón, otras llagas tiene la literatura donde meter los dedos. O quizás se fíe más de su memoria (ya se sabe que la literatura es más falsa que Judas, compañero de Tomás) y prefiera recordar las cancioncillas de su niñez, aquellas que decían: *mañana es domingo de pipiripingo, unina, dosina, / tresina, quartana / color de manzana, Ambó, bató / matarile, ríle, ríle / ambó, bató, / matarile, ríle, ro, ¡Ay, chúngala, catacachúngala / ay, chúngala, catacachón; / ay chúngala, como me río, / con todo mi corazón*¹⁷.

A usted lector, le queda ahora la tarea de leer jitanjáforas donde antes no leía nada, la tarea de no dejar de leer, que por algo es lector. Yo salgo corriendo: me voy por las váparas lejanas (“the wabe”), me escapo de Cortázar, de Cabrera Infante, de Lorca, de Carpentier, de los Clásicos (que vienen encorriendo desde más atrás), de Reyes, de mis tías y de mis abuelas, de mis compañeros que “dan”, del *matarilerilerile, matarilerileró*, pero sobre todo me escapo de Lewis Carroll y su temible Jabberwocky (Galimatazo, Flabistanón,

¹⁶ DIEGO, Gerardo: en “Lola. Amiga y suplemento de Carmen”, 3-4, marzo de 1928. Reproducido en *Boletín de la Fundación García Lorca*, 2, Madrid, Diciembre, 1987.

¹⁷ LLORCA, Fernando: *Lo que cantan los niños*. Valencia, Prometeo.

Jerigóndor, Jaseroque, Jammerwoch). Me escapo. Me voy con Alicia y con las golondrinas de Huidobro: *La golonniña, La golongira, La golonlira, La golonbrisa, La golonchilla*¹⁸. Volveré.

¹⁸ HUIDOBRO, Vicente: *Altazor. Temblor de cielo*. Madrid, Cátedra, 1989. 5ª ed.

Segundo prólogo

*La inspiración es un concepto bastante
arcaico que ya nadie usa en serio.*

Gonzalo Torrente Ballester: *Cuadernos de la Romana*

¿HAY algún texto que no sea combinatorio? ¿No es nuestra escritura producto de la combinación codificada de 28 letras, varios signos de puntuación y el blanco de la página (blanco que casi nunca es blanco)? ¿Tiene algún sentido escribir sobre literatura combinatoria? ¿Escribiremos acerca de toda la literatura? ¿Leería usted media docena de páginas que se titularan *la leche láctea* o *el cerdo porcino*? Insisto, busque un texto que no sea combinatorio. Si no tiene ganas de buscar, escriba al margen de la página lo primero que se le ocurra: es escritura combinatoria.

La jitanjáfora no existía; toda escritura es escritura combinatoria. ¿Qué extraños signos rigen este juego de las reglas? Busquemos ayuda. Antonio Fernández Ferrer: *cenüremos el tema, refiriéndonos únicamente a los autores que, a lo largo de los siglos, se propusieron la minuciosa creación de textos cuyo objetivo explícito y primordial fuese, ante todo, disfrutar, tanto en el proceso de lectura como en el de escritura, del juego combinatorio en sí mismo.* (“Sobre literatura combinatoria. O cómo componer cien billones de poemas”, en *Sur Exprés*, 8, marzo, 1988). Resuelto, ciñámonos.

Darle vueltas al asunto. Combinatoria

La medusa chupando solapada
La medusa solando chulapada.

Julio Cortazar: *Rayuela*

Y es que no es lo mismo *lamerte* que *meterla* que *temerla*, aunque estén hechas de lo mismo (a, e, e, l, m, r, t), a pesar de que cueste el mismo tiempo decirlas y ocupen similar espacio al escribirlas: no son lo mismo. Hasta podemos decirse las a la misma persona, bajo idénticas condiciones atmosféricas y esbozando repetida la sonrisa inocente que tenemos tan bien aprendida: no son lo mismo, no hay que empeñarse.

Es más, cada vez que escribimos una, no escribimos las demás. O quizás sí las escribimos, pero sometidas a un desorden por el que necesariamente hay que pagar.

Y es que nos pasamos los días, y algunas noches, ordenando, desordenando y volviendo a ordenar, que en realidad son las tres en una la misma operación: el orden de *pasa* se desordena en un nuevo orden en *aspa* y vuelta a lo mismo en *sapa*, y cabría *apas*, y cabría, pero no cabe *apsa*, ni *aaps*, ni *spaa*, ni mucho menos *aasp*, porque llega un momento en que tantas idas y venidas se pagan, como se rompe el cántaro que va a la fuente.

Y es que no podemos decir ni escribir todo lo que se puede decir y escribir. No podemos decir *alrtmee*, *mtreeal*, *etrelam*. O sí podemos, y entonces el amor y el miedo son ya otra cosa, dejan de ser lo que eran al principio del capítulo, para bien o para mal. Tú la pagas. Tula.

Y es que sólo podemos decir o escribir una cosa cada vez, y ahí el lenguaje tiene perdida la batalla de la realidad, porque cualquiera puede lamerte, meterla y temerla (como si también fueran tres en una) al mismo tiempo, en el acto; pero nadie puede contarlo, decirlo como pasó, en un sólo golpe. La Santísima Trinidad (Dios y compañía hechos UNO) existe en la intimidad, pero es imposible en el discurso.

Los intentos por traspasar estos límites del lenguaje, por hacerle decir como no se puede decir, por acercarse a la omnipotencia divina, o simplemente a la potencia, al poderío de la realidad física, son el sustento de lo que llamaremos, de aquí en adelante, literatura combinatoria.

Es la escritura que pretende reflejar, interpretar, crear una realidad donde son posibles, simultáneamente, todos los órdenes y todos los desórdenes. Es literatura porque un proyecto de escritura semejante sólo tiene cabida en la literatura, que es, por definición, el terreno de la búsqueda de posibilidades. Es combinatoria porque se fundamenta en las combinaciones, en todos los conjuntos posibles que surgen al agrupar ordenadamente los elementos de un conjunto dado.

Esta vez el dado tiene veintiocho letras y el azar no lo abolirá jamás.

La definición de combinación tiene dos palabras clave: posible y ordenadamente. Las formas de la literatura combinatoria (cerradas unas, abiertas otras) difieren en sus preferencias: las hay que se justifican en su particular llamada al orden, y otras que extenuan las posibilidades hasta el agotamiento. En los dos casos se convoca al otro: el orden es manifestación de las posibilidades; las posibilidades son actualizaciones del orden. Lo dejo dicho al principio y no al final (cuestión de orden) para no dar a la separación que si-

que más sentido del que tiene: ayudarnos a navegar, a usted, lector, lectora, y a mí, copista, por tan caudalosas aguas.

El orden

La más simple, una de las más antiguas formas de literatura combinatoria es el *anagrama*. También la más económica, la más rápida, la más discreta.

Simple, pero no sencilla. Tiene poco sitio —una palabra— el anagrama para demostrar de lo que es capaz. Allí dentro ha de mover sus piezas —las letras— sin ayuda de nada. Y una vez el nuevo orden establecido: *Avida Dollars, Alcofribas Nasier*, lo descubre para esconder el anterior: *Salvador Dalí, François Rabelais*. El anagrama es el oficio de lo oculto, de lo que toma otra forma para no dejar ver la que tenía en origen. Esta, la primigenia, agazapada en su desorden, tiene las manos libres para invertir la relación y mirar en lugar de ser mirada, leer en lugar de ser leída. *Alberti* nos acecha desde *liberta*, *abril* desde *libra*, *mierda* lo hace desde *redima*.

El *anagrama* es una advertencia, una llamada a la vigilancia, una señal de lo que está ahí, delante de nosotros, sin que seamos capaces de percibirlo. Una invitación también a meter la mano en el agujero.

Hijo mayor del anagrama es el palíndromo, al que no acudiremos sin antes haber hecho caso al aviso de Villafañe:

*LLAMADA: Cuidado con las palabras capicúas. No tienen pecho ni espalda. Usan dos perfiles para un mismo rostro*¹⁹.

En Bogotá, a punto de acabar el año 2001 de la era vulgar y recién iniciado el 129 de la Era Pataphysica, Juan David Giraldo publica *Palíndromos*; el libro entero, tal y como

¹⁹ VILLAFAÑE, Javier: *Circulen caballeros circulen*. Buenos Aires, Hachette, 1967. p. 14.

indica su autor se puede leer desde la primera hasta la última letra y desde la última hasta la primera. En algunos casos he usado indistintamente las letras “y” e “i”, y no he empleado la “ch” como una sola letra, aunque con ello se pierdan muchas posibilidades palindrómicas. La obra contiene su propia poética:

¡OBRE VERBO!

Soporta tropos, ameno fonema.

¿Y a la rima?

¡Mírala!

Ocaso cosaco.

A catálogo Gogol ataca.

¿O norte trono o sur ruso?

A catálogo Gogol ataca.

Ocaso cosaco.

Adiviné gramática tácita:

margen y vida.

El aleph pélale a ser prosa.

Sorpresa el aleph pélale.

Agasajo.

Dar apócopes, sé poco.

Paradoja, saga...

A Cote toca su mal.

¿Lamus rabiará, Baraibar?

¿Rabiar a Baraibar?

Su mal, Lamus, a Cote toca.²⁰

²⁰ GIRALDO, Juan David: *Palíndromos*. Bogotá, Villegas Editores, 2001. p. 37

Y si el palíndromo es el hijo mayor, el no deseado, el fruto del desliz, del lapsus, de la inocencia es el contrapié, ese trastoque, brusco las más de las veces, en el que las letras, o las sílabas saltan de una palabra a otra dentro de la misma cadena sintáctica:

*Ahora que los ladros perran,
 abora que los cantos gallan,
 abora que albando la toca
 las altas suenas campanan.*²¹

Parece como si el contrapié no fuera buscado, a diferencia de anagramas y palíndromos, sino que se le encuentra, más aún que fuera él quien sale al encuentro de quien dice o escribe. No es así, claro, pero parece. El contrapié tiene algo de zancadilla, de caída tonta que acaba en risa. O no:

*Y mucho peor
 si los pellos lantraran
 y los garros candraran
 al amanecer.*²²

Añadiríamos a estas tres formas, otras “históricas”, “clásicas”, como las sextinas o los laberintos. Todas ellas tienen en común el ser formas fijas, con un enunciado que las define y que permite su recreación. Son normativas, dicen lo que hay que hacer. Luego, hay que hacerlo.

Todas también son posibles gracias a que existe una cosa que se llama orden y al convencimiento de algunos de nuestros congéneres de que no hay orden inamovible. En este sentido son formas revolucionarias, generadoras de desórdenes y de nuevos órdenes.

²¹ Recogido en SCHNEIDER, P. Pablo: *El Humor, el ingenio y la gracia*. Buenos Aires, ed. Guadalupe, 1950.

²² GARCÍA CALVO, Agustín: “Canción XXV”, en *Canciones y soliloquios*. Madrid, Lucina, 1982. p. 53.

Escribo esto aquí (cuestión de orden) por el gusto de juntar *clásico* y *revolucionario* en primer lugar, y también porque paso a ocuparme y a ocuparlos con una propuesta de literatura combinatoria, que quiso enfrentarse al orden y ser revolucionaria.

Se trataba (y se trata cada vez que se repite) de meter en un saco palabras recortadas de un artículo de periódico, para luego sacarlas azarosamente de una en una y componer así un poema. La idea la tuvo Tristan Tzara y la puso de “manifiesto” en unas instrucciones tituladas *Para hacer un poema dadaísta*²³. Todo el mundo entendió, tarde o temprano, que aquello de dar instrucciones que enviaban directamente al caos era revolucionario. Tzara ordenó, dio órdenes para crear una situación donde el orden futuro se escapara de la voluntad de quien la había desencadenado. El mundo, que es redondo, y que tiene una cierta tendencia a rechazar el caos, ha vuelto ligeramente la espalda a los poemas que generó dicha propuesta, pero ha conservado, y ha convertido en poema la propuesta en sí, el conjunto ordenado de instrucciones. El intento de desligar la escritura del escritor que la escribe le explotó a Tzara entre las manos. Todo sigue en orden.

Queda, eso sí, la idea de que hay un camino para llegar a donde uno ya no es dueño de sus actos; Cabrera Infante la retomó en *Tres Tristes Tigres*²⁴: hacía falta un libro con una lista de palabras colocadas al azar, un juego de letras para el título y un par de dados, ¿sigo?

Si me dejan ponerme todavía un poco más serio, les recordaré que la única escritura que se escribe a sí misma, porque no hay escritor posible que la escriba, es Dios. Y si nos ponemos en esas, Tzara y Cabrera Infante antes que enlazar con la revolución igual se ponían del lado de los místicos, y por ahí volvemos a lo de las tres en una (*meterla, lamerte,*

²³ TZARA, Tristan: *Siete manifiestos Dada*. Barcelona, Tusquets, 1987, p. 50.

²⁴ CABRERA INFANTE, Guillermo: *Tres tristes tigres*. Barcelona, Seix Barral, 1970, p. 331.

temerla) y a lo de las posibilidades, todas las posibilidades de lo posible y a la literatura combinatoria, que no nos habíamos ido, pero volvemos por el otro lado.

Los posibles

El anagrama es una posibilidad, uno de los órdenes posibles de combinación de las letras de una palabra. Un anagrama remite al resto de los anagramas posibles. Pero ese resto no está en el texto, está en otro sitio que no conocemos muy bien, y esa soledad del anagrama puede provocar, incluso, que pase inadvertido, que no se lo considere como tal anagrama, que no se lo lea como el nuevo orden (sobe) de algo que tuvo otro orden anterior (beso).

En el caso del anagrama pasar inadvertido no sería un problema; ya hemos dicho que si algo interesa al anagrama, es ocultar de dónde viene. Pero hay escrituras que lo que buscan es lo contrario: mostrar, advertir, enseñar el catálogo de posibles.

Dicho de otra manera, el anagrama es fruto de la combinación y hay escrituras que también son fruto de la combinación, pero que a su vez producen un fruto que son combinaciones. Hay escrituras que están menos interesadas en la posibilidad de existir como escritura y más interesadas en las posibilidades de la escritura.

Celaya prueba (se pone a prueba) con su nombre y su seudónimo: coloca y descoloca, emite y omite, cala e intercala, funde y confunde, hasta volverse promiscuo, incestuoso (hacérselo con el seudónimo no es onanismo, es incesto), y sólo se contiene a fuerza de geometría²⁵:

²⁵ CELAYA, Gabriel: "Las excavaciones", en *Campos Semánticos*. Zaragoza, Javalambre, 1971. Colección Fuendetodos de Poesía, 10.

GABRIELCENDOYAMIGUEL
 MIGUELCELAYACENDOYAG
 CELAYAG MIGUELGA
 GABRIEL CENDOYAM
 CENDOYA CELAYAMI
 MIGUELGABRIELCENDOYA
 CE YAMIGABRI M
 IG CENDCELMI G
 ND ELDOENYALABRIGUE
 LA GUBRUELCELDOYAMI
 YA GAMICEMICENGUELA
 GD YADOCENEDCMGYAGC
 MG GCLOEAAYAYOYYYM
 LC YYM
 DY GUGUAGUOUEAOIEAGU
 ID UENEDOYALLYNDGAEG

La *Cobra* de Sarduy se desliza escurridiza a pie de página y nota:

Formaban el coro la Divina -una guachinanga cubana antaño lanzada por Juan Orol-, la Adivina -que en el entreacto tiraba el tarot, el tute y los caracoles-, la Di Vina -bailarina napolitana de ascendencia austríaca, nacida en Puerto Rico y procedente de Caracas- y Lady Vinah -dix que noble inglesa venida a menos con la pérdida de plantación de té en Ceilán.²⁶

Ni Celaya ni Sarduy se conforman con un solo nombre; saben que en ése hay otros nombres y que lo único que tienen que hacer es escribirlos. Seguro que cada cual tiene sus buenas razones para hacerlo y que no coinciden (desde el puro juego hasta la promesa a la Virgen de los Remedios las

²⁶ SARDUY, Severo: *Cobra*. Barcelona, Edhasa, 1981, p. 94.

motivaciones humanas discurren por vericuetos imprevisibles); tan seguro como que el producto de su escritura, en los dos casos, se niega a renunciar a lo que todo el mundo sabe que está ahí, esperando a que alguien lo ordene, lo ponga por escrito. El astronómico (gastronómico) recorrido que va desde la nada hasta el todo:

MACEDONIA

algo de todo
 todo de nada
 nada de algo
 algo de algo
 nada de nada
 todo de todo
 algo de nada.
 de nada todo
 de todo algo
 de algo nada
 de todo nada.

Un poco de todo
 un poco de algo
 un poco de nada
 un poco de poco

casi todo
 casi algo
 casi nada
 casi casi
 ca.....²⁷
 c.....
 ,.....²⁷

²⁷ VALDIVIESO, José Luis: "Macedonia", en revista *Artesa*, 25. Burgos, febrero 1975. p. 200.

Decir todo para decir que no hay nada que decir. Ironía:

EJERCICIOS DE MUTISMO

No tengo nada. ¿Qué decir?
Decir que no tengo nada.
Decir que nada tengo, no.
No, nada, tengo que decir.
No decir que tengo nada.
No; decir que nada tengo.
Nada tengo que no decir.
Nada; decir que no tengo
¿Qué tengo? No decir nada.
Nada; no decir qué tengo.
Nada tengo. Decir que no.
Decir: no, nada, que, tengo.
¿No tengo que decir nada?
Tengo que decir: no, nada.
¿Qué tengo? Nada; no decir.
¡Nada! Tengo que decir no.
Decir que tengo, ¿no? Nada.
Nada, no. Tengo qué decir.
¿No decir qué tengo? ¿Nada?
Decir nada, no; que tengo.
Tengo que decir nada, ¿no?
Decir, nada; que no tengo.
Tengo que decir nada, ¿no?
Decir, nada; que no tengo.
¿Qué tengo? ¿No decir nada?
¿Que no tengo nada? Decir.
¡Qué nada tengo!: Decir no.
Nada, no tengo qué decir.
No tengo nada que decir.²⁸

²⁸ BOSO, Felipe: "Ejercicios de mutismo", en revista Artesa, 25. Burgos, febrero 1975. p. 72.

Lo de Boso es el *Kama Sutra* de la sintaxis, el amor al texto en todas sus posturas.

Habr  quien lo llame artificio e intentar  distinguirlo de escrituras del tipo *a la calle que ya es hora de pasearnos a cuerpo y mostrar que pues vivimos anunciamos algo nuevo*, como si ésta no fuera puro artificio.

Habr  quien diga “barroco”, o “barroquismo”, o “neobarroco”, y no intentar  nada despu  de decirlo.

Yo, aquí, sigo escribiendo que es literatura combinatoria. Pero si me permiten una excursión, dejará escrito tenuemente que a mí me recuerda al cubismo. Y vuelvo.

El caso más evidente de búsqueda (o de aparente búsqueda, o de falsa búsqueda) lo encontramos en la obra de Juan Eduardo Cirlot. Cirlot es un personaje muy atractivo, rodeado de un halo de misterio, a cuya creación ha contribuido su interés por la Cábala y la alquimia. Fue miembro del m tico grupo *Dau al set*, aunque ha desarrollado la mayor parte de su obra desde posiciones si no marginales, sí, al menos, excéntricas.

Cirlot acude a la combinatoria con un programa previo, riguroso, donde los pasos en la escritura se suceden unos a otros con evidente rigor. Un programa que, cargado de etapas, conduce necesariamente a una meta, a un final. Cuando se llega a él, todo parece sencillo y natural, hasta puede olvidarse el camino. Pero Cirlot lo ha dejado escrito, el camino, y con él la memoria de la escritura.

*Bromwyn, Permutaciones*²⁹ es un poema dividido en XII partes; la primera tiene tres estrofas, de cuatro versos endecasílabos cada una. Esta forma clásica se va metamorfoseando conforme avanza el poema: en II y III la única variación es el orden de los versos, en IV, V, VI y VII cambia el orden de las palabras, pero se conservan las estrofas y la medida; a partir de VIII las combinaciones rompen la medida, los versos se

²⁹ CIRLOT, Juan Eduardo: *Obra poética*. Madrid, Cátedra, 1981. Edición de Clara Janés. p. 213.

agrupan de diferentes formas, desaparecen palabras, ... hasta llegar a una última frase en mayúsculas que había estado escondida hasta ese momento: *TU CUERPO ENTRE LOS OJOS DE LOS CIELOS*.

Al año siguiente de Bronwyn, *Permutaciones*, en 1971, Cirlot publica *Inger Permutaciones*³⁰. El punto de partida tiene poco que ver, aquí se trata tan sólo de cinco letras que forman una palabra. Cirlot las va a combinar casi hasta el agotamiento.

Inger Permutaciones es en sus veinte primeras estrofas (no sé si puedo llamarlas estrofas) un catálogo de combinaciones que toman cada vez, sin repetición, las cinco letras de la palabra *Inger*.

La primera “estrofa”:

Inger
Ingre
Inerg
Inegr
Inreg
Inrge

La “estrofa” número veinte:

Ringe
Rineg
Rigne
Rigen
Riegn
Rieng

A partir de ahí el poema deriva hacia formas que sugieren una aproximación al lenguaje articulado. No se incluye ninguna otra letra, pero se componen palabras ¿palabras? en las que o bien se omiten alguna de las cinco, o bien se repiten.

³⁰ *Ibidem*. p. 309.

La sucesión de palabras imita la composición de frases ¿frases?, hasta llegar al final:

IGNER
 REGIN INGER
 IGNI
 INRI
 INGER REGIN

Si los textos de partida de *Bronwyn*, *Permutaciones* e *Inger* *Permutaciones* no tienen nada en común, no ocurre lo mismo con los mecanismos de transformación a los que se los somete ni con los finales logrados. Los dos textos iniciales varían en una primera fase conforme a reglas combinatorias definidas que los ayudan a “conservar las formas”, en un segundo momento la combinatoria se vuelve irregular, iconoclasta y algo frenética, para derivar en sendos finales que, más claro en *Bronwyn*, más hermético en *Inger* manifiestan la intención que subyace desde el principio de la larga travesía combinatoria: la búsqueda de un sentido, o de la feliz forma de un sentido. Cirlot recorre y nos hace recorrer trece estaciones en *Bronwyn*, *Permutaciones* para llegar a *TU CUERPO ENTRE LOS OJOS DE LOS CIELOS*; del mismo modo, nos obliga a mirar en todos sus sitios cinco letras para acabar enfrentados a un término en el que, al menos, la presencia de *INGER*, *IGNI* e *INRI* nos hace pensar que ahí se esconde algo más que la reverencia final de un maestro del trapecio.

No estamos y sí estamos ante una poesía de difícil acceso. Mejor que yo, el habla popular acude en ayuda de Cirlot y lo rescata de la pretendida marginalidad de iniciados a la que se le relega, cuando afirma que para encontrar algo que merezca la pena “hay que darle muchas vueltas”.

Algo de eso, de ir y venir, de darle vueltas, es lo que hemos hecho aquí, y lo que hacemos cada vez que nos decidimos a escribir. Bien es verdad que nunca se dan todas las vueltas (las enciclopedias mienten cuando afirman lo contrario mientras exhiben impúdicas su peso), nunca se va a todos los sitios. Esta vez, por ejemplo, no hemos ido al país donde

Gulliver descubrió la máquina de escribir³¹, ni a Castroforte de Baralla, ciudad levítica que Torrente Ballester pobló de j. b. intercambiables³²; no nos hemos metido en ninguna red hipertextual; no hemos subido ni bajado la cremallera sonnet de un tal Lucas³³; no hemos seguido las instrucciones de Pilar Álvaro³⁴, ni de Julio Cortázar³⁵, ni de Octavio Paz³⁶, que ya es no seguir; no hemos intentado reconstruir el *Livre* que nunca llegó a construir Mallarmé³⁷; no hemos cantado *Construção/ Deus lhe pague* de Chico Buarque³⁸, hasta hemos pasado por alto (o por bajo) que un tal Queneau, un francés que usaba lentes, revolucionó la historia de la literatura combinatoria dos veces: contando la historia de tres guisantes³⁹, y escribiendo 100.000.000.000.000 sonetos en diez páginas⁴⁰.

Todo eso que nos queda por recorrer. Yo salgo ya, que luego siempre llego tarde (tengo alma de conejo). Le dejo, lector, lectora, en este feliz laberinto. Mueva las piezas a su gusto. No se líe. ¿Se dio cuenta de que en el coro de *Cobra* faltaban Lad y Vina –gemelas nórdicas–? Pues eso, a buscarlas. Volveré.

³¹ SWIFT, Jonathan: *Los viajes de Gulliver*. Madrid, Anaya, 1984.

³² TORRENTE BALLESTER, G.: *La saga/ fuga de j.b.* Barcelona, Destino, 1980.

³³ CORTÁZAR, Julio: *Un tal Lucas*. Madrid, Alfaguara, 1987, 5ª ed. p. 189.

³⁴ ÁLVARO, Pilar: “palabras movedizas”, en Revista *Texturas*, 2, Vitoria, 1991-92. p. 59.

³⁵ CORTÁZAR, Julio: “Poesía Permutante”, en *Último Round*, Madrid, Debate, 1992. p. 186.

³⁶ PAZ, Octavio: “Adivinanza en forma de octágono”, en *Vuelta*. Barcelona, Seix Barral, 1976. p. 25.

³⁷ Mallarmé nunca llegó a escribir *Le livre*, un libro en el que las hojas, sueltas, podrían ser intercambiables.

³⁸ CHICO BUARQUE: *Personalidade Chico Buarque*. Madrid, Polygram, 1987.

³⁹ QUENEAU, R.: “Un cuento a tu gusto”, en *Sur Express*, 8, marzo 1988. Trad.: Antonio Fernández Ferrer.

⁴⁰ QUENEAU, R.: *Cent mille milliards de poèmes*. Paris, Gallimard, 1961.

Tercer prólogo

*Digo juegos con la gravedad con que lo dicen los niños.
Toda poesía que merezca ese nombre es un juego,
y sólo una tradición romántica ya inoperante persistirá en atribuir
a una inspiración mal definible y a un privilegio mesiánico del poeta,
productos en los que las técnicas y las fatalidades de la mentalidad
mágica y lúdica se aplican naturalmente (como lo hace el niño
cuando juega) a una ruptura del condicionamiento corriente,
a una asimilación o reconquista o descubrimiento de todo lo que está
al otro lado de la Gran Costumbre.*

Julio Cortázar: *Último Round*

SE lee con las manos, con las dos. Con una cuando hay algo que hacer mientras leemos.

Recorremos las líneas con el dedo índice (¡a ver con cuál iba a ser!), pasamos la hoja con una mano, sostenemos el libro con la otra, lo abrimos con las dos. Antes hemos desgarrado con las uñas el envoltorio de la librería.

He vivido durante años creyendo lo contrario, cambiando de gafas cada lustro, lavándome los ojos con manzanilla cuando los tenía cansados, encendiendo bombillas del color azul de las bombillas, cuidándome. Hasta que un día encontré en una revista una página en blanco; eran apenas unas frases tituladas: . El

título, las frases, el nombre del autor, la página en blanco, todo estaba en blanco. Pero todo estaba; podía tocarlo, sentir bajo las yemas de mis dedos las perturbaciones del relieve que hacían una be distinta de una ele.

Mis ojos sentían que alguien les estaba comiendo el terreno, que su reino sobre los imperios de la lectura se tambaleaba con ese descubrimiento. Concentraron todos sus poderes, querían ver lo que mis manos leían. No sé si ese día aprendí a tocar o a mirar.

Sé, y parecerá cuento, y así lo cuento, que la página la había escrito con las manos un impresor, hijo de impresor⁴¹, que antes de escribirla se las había lavado, las manos, y que el título, aunque no se pueda escribir como lo voy a hacer yo aquí, decía *La letra no existe*.

De esta manera vine a caer en la cuenta —en el cuento— de que también leemos con las manos, como los enamorados, ciegos.

Leer con las manos; era de esperar algo así: si hemos sido capaces de escribir lo que no existe (jitanjáfora) y sobre toda y la misma cosa (literatura combinatoria), que nadie se extrañe de que ahora afirmemos que se lee con las manos, ni de que nos dispongamos a escribir sobre la literatura en español que se complace en recordárnoslo.

Esta vez el circo es del revés: ¡Señoras y señores: ahora, con las manos!

⁴¹ El impresor, hijo de impresor, se llama Francisco J. Boisset y el texto en blanco apareció en *Texturas*, 1, Vitoria, 1990. p. 53.

Leer con las manos. Escritura y objeto

El abrirte paso a filo de espada en la barrera de las hojas se asocia con el pensamiento de cuanto la palabra encierra y esconde: te adentras por la lectura como por un tupido bosque.

Italo Calvino: *Si una noche de invierno un viajero*

MONJES medievales, institutrices francesas y marxistas de ley están de acuerdo cuando reconocen en el mundo dos formas de trabajo: el manual y el intelectual. En ese punto se acaba su acuerdo. Conjugar en un solo destino personal los dos modos de producción ha sido bien visto por monjes y marxistas, y ha resultado la más deshonesta de las proposiciones que pudieran hacerse a institutriz francesa.

Los escritores confunden, no ya en su devenir, sino en el propio acto de escribir, lo manual (se escribe con las manos) con lo intelectual (se escribe con conocimiento); de donde podríamos comenzar este capítulo deduciendo que los escritores o son monjes o son marxistas. Después haríamos extensiva esta afirmación a los lectores, que también, y al mismo tiempo, leen con las manos lo que leen con el conocimiento.

Aceptado esto, sólo nos queda volvernos hacia esos escritores que han hecho todo lo posible (los escritores siempre

hacen todo lo posible) para que el lector en la lectura trabajara con las manos un poco más de lo que está acostumbrado.

Hala, a trabajar.

Abra el libro como quien pela una fruta, esta inscripción colocada por Carlos Oquendo de Amat en el inicio de sus *5 Metros de Poemas*⁴², anunciaba la aparición de la escritura sobre un objeto que rompía con las concepciones contemporáneas de libro. Si esa construcción en forma de libro-biombos foliado pudo desafiar ciertas monotonías editoriales en aquel 1927, quien la acogió como innovación fue presa del olvido; lo que hizo el poeta peruano fue volver a los orígenes: en la Mesoamérica indígena anterior a la colonización española existieron los amoxtli, que en lengua náhuatl tienen un significado que nosotros traducimos por libro; fabricados en piel o papel *amate* y plegados como biombos extensibles, podían pertenecer al género de los anales o al de los rituales⁴³.

Cuarenta años después de que la imprenta diera luz al libro de Oquendo de Amat, Octavio Paz nos ofrece un texto doblemente escrito: pertenecen a Paz los poemas y le pertenece también (como señala la justificación de tirada), el proyecto tipográfico, que va más allá de lo tipográfico, pues vuelve a tratarse de renovado amoxtli. El libro se titula *Blanco*⁴⁴, y si siempre nos cuesta un tanto cercenar fragmentos de obras para traerlos hasta la comodidad de estas páginas, mucho más en los casos que nos ocupan, donde la materia y la forma se resisten a cualquier intento de escisión.

Interrogado Paz a propósito de *Blanco* por el escritor Julián Ríos, contestaba: *Yo no creo que la tipografía vaya a desaparecer. Al contrario: vive uno de sus mejores momentos. Lo que está en crisis es el libro; mejor dicho: el monopolio del libro. Aun antes de que apareciesen los nuevos medios de comunicación audiovisual,*

⁴² OQUENDO DE AMAT, Carlos: *5 Metros de Poemas*. Madrid, Editorial Orígenes, 1985.

⁴³ BROTHERSTON, Gordon: *La América indígena en su literatura: los libros del cuarto mundo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

⁴⁴ PAZ, Octavio: *Blanco*. México, Joaquín Mortiz, 1967.

*el libro empezó a cambiar. Inspirados por la idea de la analogía universal, los poetas simbolistas buscaron una suerte de sinestesia tipográfica: páginas y letras de diferentes colores, combinaciones insólitas entre los distintos tipos de letras, etc. La página escrita debería ser simultáneamente color, sonido, sentido y hasta olor. El libro se vuelve un objeto sensible y semántico al mismo tiempo: significa, dice, canta, huele.*⁴⁵

Pese a establecer lazos de unión con la memoria precolombina, y ser expresión de una afianzada contemporaneidad que él mismo reconoce que comienza con Mallarmé, algún temor albergaba Octavio Paz cuando, además de las instrucciones de lectura impresas en última página, opta (es posible que fuera decisión de los editores) por encartar una hoja con un *Aviso al lector*, que hace las veces de red bajo el trapezio donde se va a ejecutar el número con serio peligro para la vida del artista.

Cabe que, todavía en los años 60, hubiera algo de susto por toparse con obras parecidas; la costumbre ha vuelto a ganar la partida y cuando abrimos *El río Martín y otros poemas*⁴⁶ de Nancy Morejón, la confusa sorpresa de otros tiempos por encontrarnos dos metros y medio de papel continuo se vuelve ahora juego e idea. Los tres libros que ya tenemos en nuestras manos pueden desplegarse y plegarse en rítmico avance, cual si se trataran de encuadernaciones, o pueden también sólo desplegarse, y el lector comprobar así cómo la lectura del poema, además de ocupar un tiempo, ocupa un espacio, cómo puede alejarse del inicio sin por ello perderlo de vista. Puede el lector medirse con la poesía.

Al terminar hay que recoger, respetar los pliegues, amontonar los versos unos encima de otros, cerrar las cubiertas en *5 metros de Poemas*, encajar en el estuche de *Blanco*, buscar cobijo en el sobre de *El río Martín y otros poemas*. Hermoso sobre-cuna, hueco para la intimidad.

⁴⁵ PAZ, Octavio, RÍOS, Julián: *Solo a dos voces*. Barcelona, Lumen, 1973.

⁴⁶ MOREJÓN, Nancy: *El río Martín y otros poemas*. Matanzas, ed. Vigía, 1996.

Los sobres nos llegan, casi siempre, cerrados. La escritura está ahí dentro; lleva varios días y cientos de kilómetros metida entre verso y dorso, encerrada bajo la solapa, solapada. Los sobres son maletas, camisas, puertas, el tiempo que le hace falta al deseo para poder darse. Los sobres esconden la escritura, la separan. Son exigentes, nos obligan a romper la distancia, a hundir con golpe certero el afilado estilete y desgarrar en línea recta hasta el final. Trabajo para las manos. Y luego, sacarla, desplegarla, ponerla firme, tensa. La escritura.

O todo lo contrario, desbaratarla:

EN PRO DEL HOMBRE SOLO

WILLIAN Y PEREZ, S.A. CON SUCURSALES EN TODAS LAS CAPITALS DEL MUNDO. VENDEN PARA EL HOMBRE SOLO, EL JUBILADO, EL VIUDO, EL VITALICIO, EL SOBRE QUE SUPLANTA AL SOLITARIO DEL NAIPE, AL ROMPECABEZAS, AL TENTEQUIETO. COMODO, PRACTICO Y NOVEDOSO PASATIEMPO PARA VIAJES EN BARCO, EN TREN, EN AVION. PARA LA MESA DEL BAR, EN LA CONFITERIA, EN LA SALA DE ESPERA DE LOS CONSULTORIOS. PARA QUE EL HOMBRE SOLO NO ESTE TOTALMENTE SOLO EN LOS VELORIOS, EN LOS BAUTISMOS, EN LOS CUMPLEAÑOS, EN LOS CASAMIENTOS, EN LA CALLE, EN LAS CUATRO PAREDES DE SU CASA, PENSION, HOTEL O CUEVA DONDE VIVA O ESTE DE VISITA.

En un sobre está el poema que se hace y se deshace y se vuelve a hacer y a deshacer, y se lee como cae. El juego, el entretenimiento para el hombre solo, el viudo, el jubilado, el vitalicio.

INSTRUCCIONES:

1° Abra el sobre.

2° Saque todos los versos y póngalos en la palma de la mano.

3° Barájelos o tírelos sin barajar y va a leer un poema. Como caigan los versos va a ser siempre un poema.

4° Juegue en la página siguiente.

WILLIAN Y PEREZ S.A.⁴⁷

Y tras esta última línea aparece pegado el sobre y dentro del sobre, los versos.

Nunca estamos completamente seguros de qué vamos a encontrar dentro de un sobre. Ese es el juego: separarnos del interior el tiempo justo para darnos que pensar. La imaginación es una cuestión de distancia.

Ni aun anunciándose antes de dejarnos llegar hasta ellos, nos creemos lo que encierran. La Universitá del Progreto y Ediciones Maeva de España han comercializado *Poesías terapéuticas*⁴⁸; a España han llegado cuatro de sus productos: *¿Qué descansada vida!*, *Sialmecer*, *A una nariz*, *Fontefrida*, y una muestra gratuita: *¿Qué es poesía?*; son cuatro cajas con el diseño, escritura incluida, de medicamentos cotidianos, que guardan en su interior sobres y un prospecto al uso, que recoge propiedades, indicaciones, contraindicaciones, posología, precauciones y efectos secundarios. Los sobres, herméticamente cerrados, alejan del alcance de los niños los versos de Fray Luis de León, Gustavo Adolfo Bécquer, Fran-

⁴⁷ VILLAFANE, Javier: *Circulen caballeros circulen*. Buenos Aires, Hachette, 1967. p. 17.

⁴⁸ No hay referencia de año y lugar de edición para el producto; no nos alejaríamos si lo situáramos en Madrid, a finales de los años ochenta o principios de los noventa del siglo XX.

cisco de Quevedo y el Romancero. Catarros, anticoncepción y estados depresivos encuentran así remedio poético, vía oral.

En las instrucciones para la administración del ansiolítico y antidepresivo *¡Qué descansada vida!* podemos leer:

CONTRAINDICACIONES

Hipersensibilidad comprobada hacia las liras compuestas por endecasílabos y heptasílabos alternados según férreas leyes poéticas; estados comatosos provocados por textos de acción depresiva sobre el sistema nervioso central (véase poesía decadente, hermética, política). Desaconsejable durante el embarazo, pero si se considera necesario, leerlo en voz baja.

POSOLOGÍA

La dosis de las estrofas es estrictamente individual y puede variar según la edad, la constitución y la gravedad del trastorno y de la condición psíquica de cada paciente. De todos modos, se aconseja empezar con pocos versos para probar la sensibilidad individual.

Como ansiolítico: es suficiente generalmente una estrofa al día antes de la comida; en casos graves se puede añadir también la segunda estrofa.

Curados de espanto, descubriremos que las cajas son sobres convertidos en estatuas. En la de habanos de Gastón Baquero⁴⁹ se encierran en paz el soneto y el cigarro. La posibilidad del humo y de la poesía se encierran. Abrir y cerrar; llegar con las manos, acceder a algo que está un poco más allá del más allá (la literatura) que por definición le corresponde. Escrituras que nos recuerdan que el acto de leer es un acto de voluntad, y que si las queremos (a las escrituras), debemos estar dispuestos a hacer lo que nos pidan, a seguir las instruccio-

⁴⁹ BAQUERO, Gastón: *Testamento del pez*. Matanzas, ed. Vigía, 1996.

nes, en su forma propia, o en la de aviso al lector, o en la de prospecto, o en la de versículo, cual el que encabeza estas líneas: *Abra el libro como quien pela una fruta*. La belleza de la imagen de Oquendo no bastará para ocultar que donde hay instrucciones no hay naturaleza, sino objeto. Escritura y objeto.

En fin, nos faltan ahora manos para abrir las carpetas racionadas de Pedro Bericat, para superponer pacientemente los poemas transparentes de Eduardo Escala, para barajar las cartas de la *Poesía Permutante* de Cortázar (¿creían que no iba a aparecer Cortázar esta vez?), para abrir los libros objeto de Bartolomé Ferrando, de Fernando Lasheras, de Helena Santolaya, ...

Nos faltan manos; los niños saben de qué hablo, los libros infantiles son el paraíso de la manipulación, el privilegiado laboratorio de los escritores malabaristas. Hay que tener las manos muy desocupadas y muy limpias para leer libros de niños. Yo voy a dejar lo que tengo entre manos, y voy a lavármelas. Volveré.

Cuarto prólogo

*Pues si el versificador no se ve obligado a tejer un modelo propio, ello se debe tan solo a que otro modelo le es impuesto formalmente por las leyes de la versificación. No es otra la esencia de la prosodia. (...)
No importa en qué principio se funde la ley siempre que tal ley exista.*

R.L.Stevenson: *Ensayos literarios*

SE lee con los ojos, con los dos. Cuando se tienen dos ojos es muy difícil leer con uno.

Leer es mirar. O lo fue en el inicio, en aquel tiempo en el que aprendimos a diferenciar una línea cerrada (*o*) de una casi cerrada (*u*) de una mal cerrada (*e*) de una cerrada con rabo (*a*) de una línea sin más, con punto (*i*).

Leer es mirar. Mover los ojos de un lado para otro, sin descanso, a una velocidad variable. Abrirlos y cerrarlos para evitar que se queden atascados, detenidos.

Leer es mirar, mirar lo grande y lo pequeño, lo blanco y lo negro, lo abajo y lo arriba, lo izquierdo y lo derecho y lo del revés.

Sin embargo, la lectura es una mirada que hace enormes esfuerzos por dejar de serlo y ser otra cosa: memoria, pensamiento, desbocada carrera.

La lectura es la enemiga ancestral de la mirada. La tiene esclavizada, torturada: no le permite elegir el lugar de

inicio, ni el recorrido que seguirá; le tiene contados los saltos de un lugar a otro; no le permite la pausa, la contemplación. La lectura es una mirada sin contemplaciones.

Frente a esta despótica actitud de la lectura, las escrituras adoptan dos posturas distintas: las hay que aceptan el yugo opresor, y aún van más allá, buscando nuevas formas con las que desvanecerse ante la mirada del lector.

Y están las que se defienden, las que luchan con todas las armas a su alcance para conseguir ser miradas antes que leídas, o —ese es su paraíso— sólo miradas.

Teníamos que traer hasta aquí las escrituras que quieren que los ojos las miren antes de leerlas, o en vez de leerlas. Tenían que venir éstas detrás de las escrituras que se leen con las manos y de las que se leen y se desleen y de las que se leen aun sin existir. Es para tus ojos.

El ojo en la hoja.
Poesía visual

□ □ C
□ □ N B
□ □ E C N
□ □ C N F M
□ □ H E N F C T O D M V

Joan Brossa. "Poema"

MIRA una línea de un libro, una línea cualquiera de un libro cualquiera: tiene forma de línea. Y varias líneas, las de una página entera, por ejemplo, tienen forma de una línea detrás de otra.

Hay una escritura de líneas, de las de una detrás de otra, que tiene forma de poema, o sea, de algo. Hay otra escritura de líneas que tiene forma de lista y otra que tiene for-

ma de periódico diario, y otra, forma de esquila, y otra, forma de carta comercial.

Así que las líneas, las que van una detrás de otra, pueden tomar distintas formas, hasta el punto de que nosotros seamos capaces de reconocerlas antes de leerlas.

El poema, la lista, el diario, la esquila y la carta comercial son algo, pero no son algo distinto de la escritura.

La luna sí, la luna no es escritura, como tampoco lo son las ermitas o los abanicos.

creyendo
que el re
blego de la
luna era
una taza
de blanco
jade y air
reo vino
por cojerla
y beberla
una noche
boyando
por el
rio se
ahogó
Li-Po

TABLADA: "Li-Po", en *Poesía*, 3, 1978.

Por eso descubrimos en el caligrama de la luna lo que no veíamos en la carta comercial: la danza de las líneas eligiendo el espacio que van a ocupar, midiendo las distancias, ahora huyendo del blanco de la página, ahora llenándolo con enorme decisión, hasta conseguir que nuestra mirada mire la luna.

Los caligramas son casi tan viejos como la luna; se escriben buscando que la configuración del texto escrito —esa superficie manchada de tinta y sus correspondientes intersticios en blanco— represente una figura de algo que sea causa de comentario en esa misma escritura. Huidobro escribe un caligrama sobre una capilla aldeana y el lector ve en la página una figura cercana a la silueta a contraluz de una ermita.

A los caligramas los llamamos poemas, y no tienen la forma de poemas. También decimos que se los sacó de la manga Apollinaire y no es cierto. De lo que no cabe duda es de que él nombró lo que estaba haciendo.

A Ernesto Giménez Caballero le faltó el tiempo para descifrarlo: *¿no será un acierto si traduzco del gálico griego de Apollinaire, si traduzco “Kali-grammas” como Bellas Letras?*⁵⁰ y también para conjeturar acerca de lo que él creía ser su nacimiento: *“El Caligrama surgió por esa misma angustia: unir Palabra y Grafía, Verso y Plasticidad. Como el Cubismo, descompuso el mundo para reconstruirlo más unánimemente. El Caligrama era un Poema desesperado que se suicidaba con la pistola del dibujo en su sien. El Caligrama fue también algo menos trágico: humor. Y sobre todo belleza.”*⁵¹

Olvidó Giménez Caballero que el caligrama es más viejo que las capillas (las de Cristo). Es cierto que busca confundirse con la imagen que crea, y que anda detrás de la belleza (las lunas de José Juan Tablada), del humor (el abanico para Sonia Delaunay, de Ramón Gómez de la Serna), del símbolo (la capilla cruciforme de Huidobro que se suma a una larga tradición de cruces y capillas); pero, sobre todo anda detrás de sí mismo, moviéndose a placer por el espacio de la página, hasta que la escritura encuentra el sitio que buscaba y se detiene.

⁵⁰ GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: “Bellas letras”, en *Poesía*, 3, Madrid, Ministerio de Cultura, 1978. p. 72.

⁵¹ *Ibidem*. p. 80 .

A v e
canta
suave
que tu canto encanta
sobre el campo inerte
sones
vierte
y ora-
ciones
llora.
Desde
la cruz santa
el triunfo del sol canta
y bajo el palio azul del cielo
deshoja tus cantares sobre el suelo.
Une tus notas a las de la campana
Que ya se despereza ebria de mañana
Evangelizando la gran quietud aldeana.
Es un amanecer en que una bondad brilla
La capilla está ante la paz de la montaña
Como una limosnera está ante una capilla.
Se esparce en el paisaje el aire de una extraña
Santidad, algo bíblico, algo de piel de oveja
Algo como un rocío lleno de bendiciones
Cual si el campo rezara una idílica queja
Llena de sus caricias y de sus emociones.
La capilla es como una viejita acurrucada
Y al pie de la montaña parece un cuento de hada.
Junto a ella como una bandada de mendigos
Se agrupan y se acercan unos cuantos castaños
Que se asoman curiosos por todos los postigos
Con la malevolencia de los viejos hurraños.
Y en el cuadrito lleno de ambiente y de frescura
En el paisaje alegre con castidad de lino
Pinta un brochazo negro la sotana del cura.
Cuando ya la tarde alarga su sombra sobre el camino
Parece que se metiera al fondo de la capilla
Y la luz de la gran lámpara con su brillo mortecino
Pinta en la muralla blanca, como una raya amarilla.
Las tablas viejas roncan, crujen, cuando entra el viento oliendo a rosas
Rezonga triste en un murmullo el eco santo del rosario
La oscuridad va amalgamando y confundiendo así las cosas
Y vuela un «Angelus» lloroso con lentitud del campanario.

HUIDOBRO: "La capilla aldeana", *Canciones en la noche*,
 1913, en *Poesía*, 3, 1978

El caligrama es respetuoso con la letra (le sirve cualquier tipo), con las palabras (rara vez las rompe), con la sintaxis (adora la sintaxis), y con el contenido semántico (vive de él). El caligrama sólo se aprovecha de la línea, a ésa sí, a ésa la inclina, la ondula, la retuerce, la hace ponerse patas abajo, la estira, la corta, la llena, la vacía, la lleva de un lado para otro, y tras ella, la mirada del lector. El caligrama crea un nuevo tipo de lector, el lector en movimiento. Es un lector que mira, y luego lee, y vuelve a mirar mientras va leyendo. Un lector que recorre una y otra vez el invisible camino que une la palabra a la imagen.

Los caligramas han tenido épocas doradas: la última, a la que se refería Giménez Caballero, coincide con un momento de crisis de la escritura, los primeros años del s. XX. El nuevo escritor no se conforma con que lo escrito represente la realidad, quiere ir más lejos, llegar hasta el final: busca que lo escrito pueda representarse a sí mismo. Fruto de esta necesidad, forma de deseo: *Tras el dadá los experimentos estructuralistas se continuaron, crecieron, aumentaron su creatividad, se aceraron y almendraron. Las poesías se tornaban formas más objetivas: ya no querían ser meros "vehículos de contenidos morales o filosóficos" sino expresiones objetivas de su propio ser, contenido en la misma forma donde eran: a la par forma-poesía o poesía-forma, poesía de la forma. La objetivación de la lengua. Más que el ojo que oye la literatura, de Quevedo, el ojo que la ve en la forma. El verbo creado en su sí mismo material, en lo que se es, como forma, verbo dado por su estructura que se rebeló, y en su independencia de estructuras variantes y letras variantes da lo que es diferente a la expresión literaria que le ofrece los elementos donde la forma decide, donde la forma es la esencia, y no el idioma. El sentido: de la forma, no del lenguaje. La forma se transporta a sí misma, en sí misma: no es instrumento ya del lenguaje. Se ha rebelado y es el lenguaje quien le sirve de medio. La forma esencia definitiva, en lugar del lenguaje y su sentido peculiar, tradicional, que siempre la dominara. Esto era. En esto vino a dar. Y vino a dar en esto porque la necesidad de expresar nuevas ideas, conceptos, elusiones (sic) y aun deluciones*

(sic) *en formas nuevas ha obsesionado a través de los siglos, al creador inquieto, alucinado por las formas*⁵².

El caligrama parece superar la mera función de representación de la escritura, crear algo que va más allá del uso de un signo que designa una realidad exterior a él; pero mientras como un bellaco, aprovecha sus “bellas formas” para engatusar al lector (al espectador) y hacerle creer que lo importante es la escritura. No, lo importante sigue siendo la luna, la ermita, o el abanico.

Todos los mentirosos terminan por caer: el nuevo escritor tiene que ir a buscar a otro sitio; el caligrama deja de ser una práctica más o menos común y se refugia allí donde todos nos dejamos engañar: la literatura de producción marginal, la publicidad, y la correspondencia íntima (esta última refugio de otras mentiras no menos bellas).

A pesar del engaño, el caligrama ha conseguido que el lector mire la página: era necesario aprender a leer de forma diferente para poder escribir de otra manera. La tradición (¿hay algo más viejo en escritura que los caligramas de las propias letras?) ha hecho lo posible (hasta mentir) para que lo nuevo pueda nacer.

Ya podemos movernos a nuestras anchas, utilizar la mirada sobre el espacio como un elemento poético más: retórica del ojo. Se trata de experimentar, de VER hasta dónde somos capaces de llegar.

Las reglas del nuevo escritor no son, a partir de ahora, las que organizan internamente un texto, sino las que lo hacen externamente, no tiene que poner orden (o desorden) en el pensamiento, sino en la mirada.

El caligrama ha iniciado un proceso de recuperación de la mirada, se inicia con él una especie de viaje de retorno en el espacio, en busca del origen, de lo que se sitúa en el principio de toda escritura: la forma gráfica.

⁵² FEIJOO, Samuel: *Crítica Literaria*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984. p. 394.

Es un viaje, como todos, lleno de etapas, paradas, bifurcaciones, vueltas atrás; no lo hace un escritor solo ni todos los escritores: como todo viaje en el espacio, se hace en el tiempo, es el viaje del siglo, del pasado.

Por encima de las diferencias, entre todos aquellos que lo recorren hay dos premisas imprescindibles que cumplir: es un viaje de despojamiento, y en ninguna etapa se puede llegar a un terreno que no sea poético. En la siguiente al caligrama, hay que deshacerse del verbo y su prolífica capacidad de conjugación.

Ni uno solo necesita Severo Sarduy para hacernos dar la vuelta al mundo, basta con hacer girar los sintagmas; todo se mueve en esa etlíca confusión de clubs. No hay tal espiral, ni principio ni fin, podemos entrar, mirar, salir, recorrer el camino, los pasillos transversales, llegar al callejón sin salida, realizar a nuestro antOJO las casi infinitas posibilidades de la combinatoria. Quizás lo leamos mejor tumbados, manteniéndolo encima de nuestra cabeza, como miramos la noche del cielo.

No hay verbos; el verbo es el encarrilador de la mirada, el encadenador, el fabricante de rastras, interminables rastras que se arrastran por la hoja, una debajo de otra, siempre en la misma dirección.

Desaparecidos los verbos, la línea se vuelve casi imposible, al menos la recta horizontal. La página comienza a fragmentarse, a hacerse pedazos; para recorrerlos, para ir de uno a otro, es necesario saltar, o bien atravesar esos espacios vacíos donde, por vacíos, todo es posible.

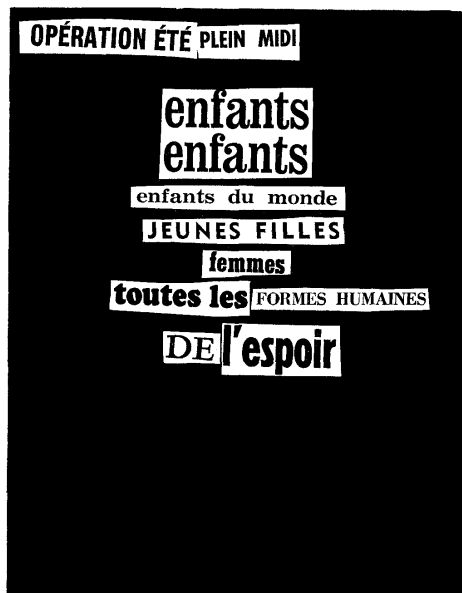
a Piet Mondrian bailando
 al woogie-boogie
 al boogie-woogie
 con elegguas al Haig
 a la Cigale
 en los tobillos
 cajas huesos botellas al Cotton Club
 con campanillas
 bambú de las Antillas
 frascos llenos de piedras en las muñecas al Chori otra vez
 a Nueva Orleans
 a La Habana al Tin Angel
 quijadas de caballo de la Costa de Oro al Riverside
 a Congo Square del Congo a Virginia
 de Nigeria a Río

triángulo banjo cueros del centro negro al Saint Germain
 de Río a Recife
 con cajas de tabaco del río con cascabeles al Tabou
 al Eddie Condon los reyes sometidos con castillos de plumas
 al Central Plaza las mejillas tatuadas con pulseras de oro al Caméléon
 al Stuyvesant Casino inmóvil como un río spiritual/spiral al Half note
 al Chori
 al Jimmy Ryan's wasn't dat a wide ribber al Cafe Bohemia
 al Ember's flechas rojas, minúsculas al Nick's
 al Voyager's room al Society
 al Composers al Cafe Metropole
 al Savoy ballroom al Birdland
 al Apollo Theater al Carnegie Hall
 al Ecole Juillard

SARDUY: "Espiral negra", en *Big Bang*. Barcelona, Tusquets, 1974.

Los poemas-collage de Carlos Edmundo de Ory son, ellos mismos, la mejor poética de la fragmentación: el mismo poema escribe acerca de la esperanza y de cómo ese poema ha podido llegar a ser escritura. Empezamos a diferenciar: LEEMOS "operación verano en pleno día niños niños niños del mundo jovencitas mujeres todas las formas humanas de la esperanza" y VEMOS cómo una escritura anterior, de otros (descubrimos las tipografías de los periódicos) nos llega cor-

tada-recortada por un poeta que ha cambiado la levedad de la pluma por la decisión de las tijeras. Mira, esto es lo que me interesa, con estos pedazos me quedo: es la buena nueva, la noticia (con letra de diario) del poeta.



ORY: "Opération été plein midi", 1973, en *Metanoia*, 1978.

Hay otras maneras de presentar ante la mirada del lector no sólo el producto del despojamiento (no es otra cosa la poesía), sino la voluntad de llevarlo a cabo. Igual de explícita que el recorte, pero más violenta en su apariencia física es la tachadura, el borrón, la negación de la escritura con sus propios medios: el trazo. Tachar es silenciar; pero así como el blanco es un silencio de partida, lleno o no de voces, el tachón es el silencio de llegada, el que acalla, el todopoderoso al que sólo puede vencer la renovada presencia (en ocasiones, abriéndose paso a dentelladas) de un espacio en blanco.

La lucha contra el verbo es implacable; queda, sin embargo, el sustantivo y un mínimo sintagma.

El protagonismo de la cadena lógica, de la razonable y ordenada ristra que nos conduce en la lectura desde el inicio hasta el final, se nos escapa como agua entre los dedos ¿cuándo llegamos al final del poema de Ullán? ¿cuándo damos por terminada su lectura y pasamos la página en busca del siguiente poema?

¿Dónde está el discurso, lo que discurre? En la mirada. Ella marca el tiempo, el desorden, ella crea el poema enfrentada a una forma (la escritura) que se esfuerza por ser simplemente materia: escritura.

Lluvia



BOSO: “Lluvia”, en SARMIENTO: *La otra escritura*. Cuenca, Universidad de Castilla – La Mancha, 1990. p. 206.

Para tus OjOs. Nadie va a atreverse a recitar la lluvia de Felipe Boso. Nadie te dirá al oído esa palabra que VES cómo se ha quedado sola (ya no aparecen todas las otras palabras que hacen posible la palabra lluvia).

Queríamos mirar: ya lo hemos conseguido. Ahora entendemos que la lectura sólo es posible desde la mirada. La *i* no sólo se ha invertido a sí misma, ha logrado poner el punto debajo, ir en contra de la razón, devolvernos el sentido de la vista.

Brossa, en la cita que abre estas páginas⁵³, lo va a poner a prueba, nos la va a graduar, a comprobar si nos hacen falta lentes correctoras.

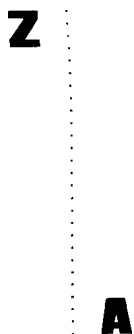
⁵³ BROSSA, Joan: “Poema”, en *Espiral*, 1. Madrid, 1976.

Queríamos mirar: ya hemos encontrado qué, es justo lo que está delante de nuestras narices, la escritura, que ha dejado de agazaparse, de jugar al juego de la representación (siempre haciéndonos ir más allá de ella misma) para mostrarse ahora en su particular desnudez.

Estamos a solas, no hay otra realidad que la que ocupa la página. No nos hacen falta los nombres. De los verbos ni nos acordamos. Quedan las letras.

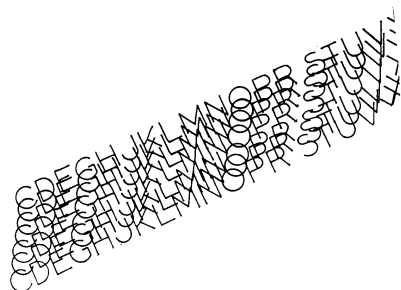
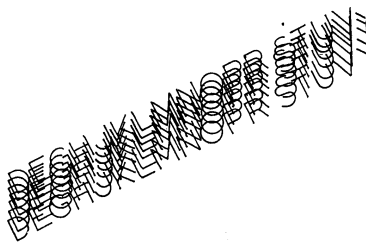
Es el “arte poética” de Josep María Junoy: la Z, la A; conforme nos vamos despojando, más tenemos: 27 puntos (suspensivos suspendidos) entre las dos letras. El todo sólo puede presentarse en forma de posibilidad. Ahora sí: no hay otra cosa, queda únicamente la escritura que se escribe a sí misma y nuestra mirada para contemplarla.

Todo hace pensar que estamos en el final del viaje; nada de eso, en este momento en el que sólo hay escritura y mirada, iniciamos una nueva y múltiple relación poética.



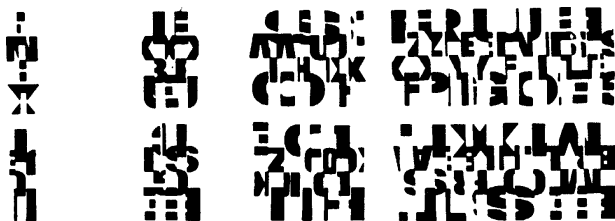
JUNOY: “Arte poética”, 1916, en SARMIENTO: *La otra escritura*. Cuenca, Universidad de Castilla – La Mancha, 1990. p. 38.

Aberasturi busca nuevos lazos de unión para las letras, indaga las posibilidades de la repetición y de la acumulación.



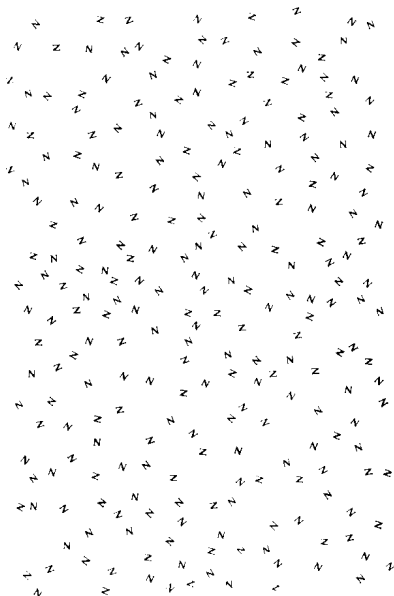
ABERASTURI: "DEGH...", en GARCÍA SÁNCHEZ y MILLÁN: *La escritura en libertad*, 1975.

Ignacio Gómez de Liaño las disloca, las confunde, las extraña de sí mismas.



GÓMEZ DE LIAÑO: "Sin título", en *Poe(l)tical object. Experimental Poetry from Spain*, 1989.

José Luis Castillejo compendia los recursos anteriores: repite, acumula, disloca, extraña.



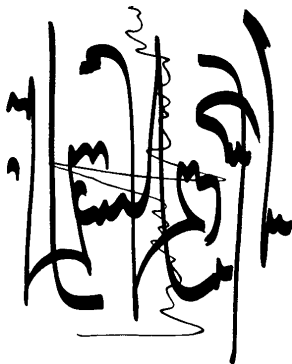
CASTILLEJO: *El libro de la letra*, 1974, en SARMIENTO: op. cit.

Brossa roe, devora lentamente, mina.



BROSSA: *Poemes visuals*. Barcelona, Edicions 62, 1981.

Campal llega al origen de todo.



CAMPAL: "Caligrama", 1968, en *Poetical object. Experimental Poetry from Spain*, 1989.

Pino⁵⁴ la hace desaparecer: de la escritura sólo queda el espacio y la mirada. Poesía visual.

Los agujeros de Pino son los ojos de las cerraduras por donde seguir mirando: hay que acercar el ojo al ojo; allí detrás están Celaya, Cirlot, Paz, García Sánchez, de Cózar, Hidalgo, Ferrando, Millán, Viladot, Salvat-Papasseit, Nogueras, Montes, Larrea, de Bastera, Vighi, Escala, del Barco, Sarmiento, Miguel Labordeta ...

Allí detrás están tus ojos mirando desde el otro lado. Me voy por el agujero; volveré por donde me he ido.

⁵⁴ PINO, Francisco: "Tercetos", en *Poesía*, 1, Madrid, Ministerio de Cultura, 1978. Sobre una página en negro hay una página en blanco en cuyo centro se abre un hueco con la forma de un triángulo equilátero invertido de doce centímetros de lado; sobre esa página hay otra página en negro en cuyo centro se abre un hueco con la forma de un triángulo equilátero de doce centímetros de lado. Quien lee este poema lo ve en el sentido inverso al que aquí se ha utilizado para su descripción.

Quinto prólogo

Otra idea absolutamente falsa que sin embargo tiene hoy curso es la de la equivalencia entre inspiración, exploración del subconsciente y liberación; entre azar, automatismo y libertad. Ahora bien, esta inspiración que consiste en obedecer ciegamente a todo impulso es en realidad una esclavitud. El clásico que escribe su tragedia observando cierto número de reglas que él conoce es más libre que el poeta que escribe lo que le pasa por la cabeza y es esclavo de otras reglas que ignora.

Raymond Queneau

NOS ha hecho falta dar muchas vueltas para darnos cuenta de que escribimos con letras. Y unas cuantas más para persuadirnos de que siempre escribimos con las mismas letras. Pero el gran descubrimiento, la certeza que nos mantiene atónitos, es saber que con las veintisiete letras que siempre escribimos podemos escribir todo.

Este juego que andamos jugando tiene piezas, fichas, cartas, ahora veintitantas. Se llaman letras, y el estuche que las guarda, abecedario.

El abecedario es una creación aburrida e inquietante como pocas. Nadie puede escribir un abecedario; el abecedario ya está escrito. Sólo se puede copiar, de la manera que

sea, con más o menos adornos, pero sólo copiar. El abecedario no se puede inventar, desordenar, cortar, invertir, aumentar, disminuir, ... la verdad es que da poco juego.

Si después de esta afirmación, hay que justificar por qué lo traemos hasta aquí, diremos que con la inclusión del abecedario en este *Juego de las reglas*, damos un paso más en el que ya empieza a ser vasto proyecto de aproximación literaria a la escritura; recuerden que hemos discurrido sobre la literatura que se ve (poesía visual), sobre la que se toca (literatura y objeto), sobre la que combina signos (combinatoria), y sobre la que no existe (jitanjáfora); hacerlo ahora sobre lo que ya está escrito y sólo se puede copiar, es un salto cualitativo del que esperamos salir bien parados.

Será muy fácil, todos sabemos usar el abecedario.

Hacer buena la letra. El abecedario

S

*Sastres de vidas ajenas, que cortan
con la imaginación y cosen con almaradas.
Sobornos por procuradores, con que se asegura el buen despacho.
Sotanillas arremangadas como bigotes.*

Francisco de Quevedo: “Papel de las cosas corrientes en la corte,
por abecedario o Lo más corriente de Madrid”

ESTE capítulo va a empezar por el principio y va a acabar por el final. Haré ese esfuerzo en homenaje a quienes le dan título y contenido: los abecedarios, que siempre empiezan por el principio y acaban por el final, por el mismo principio y por el mismo final.

No es eso lo único que repiten, también lo de dentro, lo que nunca escapa a los dos extremos: las letras; las repiten una y otra vez incansablemente. Los abecedarios son un aburrimiento, tan iguales a sí mismos, tan imperturbables. Los conocemos de sobra. Y de memoria. De la A a la Z. Siempre cuentan la misma historia: que son abecedarios. Es tremendo: un abecedario escrito siempre dice “soy un abecedario”, y nada más.

Igual no es culpa suya, seguro que no es culpa suya. Les ha tocado; a alguien se le debió de ocurrir ponerlos en fila y amenazarles con la aniquilación si movían de su sitio la más mínima parte de su ser. Alguien les condenó al orden inmóvil, al único (también es mala suerte) orden inmóvil que puede encontrarse en el enorme caos de la escritura. Esta debe ser la razón: los abecedarios son como son, y lo son siempre, para que el resto de la escritura (nunca igual, siempre ordenando y desordenándose) tenga un término de comparación, un opuesto que la ayude a definirse.

Los abecedarios están hechos con lo que puede decir, pero ellos no dicen nada. Antes he dicho que sí dicen, que cuando están, siempre dicen lo mismo, que son abecedarios; pues bien, es mentira; ni eso cuentan, eso lo cuenta el narrador que ve que están allí; pero él no está en el abecedario, el cuenta lo que ve, y además no lo cuenta con todas las letras, sólo escribe: “abecedario”.

Resulta curioso, y resultaría sorprendente si no nos venciera la costumbre, comprobar cómo, sin decir nada, los abecedarios son capaces de representar de manera tan acertada una cierta idea de totalidad. En un poema, en un acta notarial, en una lista de invitados, en una biografía, en cualquier escritura que se nos ocurra, siempre podremos echar en falta algo; cabe esta posibilidad porque, por definición, siempre que se escribe algo, se podría haber escrito otra cosa en su lugar; salvo en el caso del abecedario: cada vez que se escribe un abecedario sólo se puede escribir un abecedario y cuando se acaba de escribir, está claro que no falta nada. Es decir que está todo, y además está en su sitio (por no faltar, no falta ni el orden). Por ahí nace la acertada representación de la idea de totalidad.

Los diccionarios se aprovechan de todo esto que acabo de explicar, utilizan al abecedario de esqueleto con la intención de persuadir al lector de que allí no falta nada, de que la totalidad que encarna la ordenada presencia del abecedario (presencia repetida en el diccionario hasta el infinito) asevera la presencia de la total representación de la realidad.

¡Qué poca vergüenza tienen los diccionarios! Se aprovechan de la indefensión del mudo para decir lo que les da la (no siempre real) gana. Hemos tenido que esperar a que llegaran los ordenadores para poder ajustarles las cuentas. En el diccionario de los ordenadores no hace falta el orden, por eso no tiene abecedario; sólo tiene palabras y sitio para incluir más palabras; eso es lo contrario de la idea de totalidad.

En el año 1970, Roland Barthes se hacía una pregunta, bueno dos, y las contestaba las dos. Preguntas y respuestas eran de cajón, esta vez del de la mesa de Barthes:

Barthes: ¿Las letras sirven para hacer palabras?

Barthes: Sin duda, pero también sirven para hacer otra cosa.

Barthes: ¿Qué?

Barthes: Abecedarios⁵⁵

Si Roland Barthes hubiera encadenado las preguntas, detrás de: “¿qué se puede hacer con las letras? - abecedarios”, hubiera adivinado una parecida a ésta: “¿qué se puede hacer con los abecedarios?” Este artículo quiere ser respuesta, con varias paradas.

Primera parada: el abecedario como diccionario.

No voy a escribir de diccionarios exactamente, eso lo dejaremos para una próxima entrega; pero sí que lo voy a hacer de esos abecedarios que colocan detrás de cada letra una o varias palabras, y detrás de las palabras, significados, comentarios, ejemplos o invenciones. Hasta tal punto que pueden parecer diccionarios personales, no universales. De bolsillo de pantalón.

Bernardo Atxaga cuenta lo importante que fue para él descubrir que el alfabeto (dice alfabeto y dice bien) le proporcionaba un recorrido previo por el que poder deslizar la

⁵⁵ ROLAND, Barthes: “L’esprit et la lettre,” en MASSIN: *La lettre et l’image*, París, Gallimard, 1993.

escritura. De esta manera, poniéndose manos a las letras una vez sí y otra también, Atxaga ha escrito alfabetos sobre la literatura vasca, la literatura en general, Borges⁵⁶, Fantasmas⁵⁷, La Literatura infantil⁵⁸ y sobre cosas que dice no recordar. En el Alfabeto de Fantasmas las últimas letras son la S de Singer, la T de Tutuola, la U de Ubú, la V de Vaca:

V de Vaca.

Enciendo la radio y oigo que el locutor de un programa sobre esoterismo dice: El fantasma de la primera vaca le salvó probablemente la vida, porque al cruzarse por delante del automovilista le previno con respecto a la segunda vaca, esta sí real, que un par de kilómetros más allá iba a hacer lo mismo. La verdad, una noticia así me rompe todos los esquemas. Pero, en fin, siempre quedan incógnitas. Incógnitas como la X. O como la Y. O como la Z, la última letra de este alfabeto⁵⁹.

Cuando el abecedario busca ser un diccionario, tarde o temprano se topa con la paradoja del orden que todo lo desordena, que separa iguales, junta contrarios, y brinca sin cesar en el espacio y en el tiempo.

Es fácil, entonces, encontrarse con un escritor como Atxaga, que afirma en la A de *Alfabeto sobre Fantasmas*:

basta tal extremo llegó mi afición a esta forma de sermonear que hoy es el día en que mis amigos, fieles seguidores de mis devaneos literarios, odian todo lo que empieza con la A y termina con la Z, y dicen preferir el mismísimo caos a cualquier otra forma de orden. Así son las cosas: unos inocentes alfabetos pueden llevar al anarquismo más furibundo.⁶⁰

⁵⁶ ATXAGA, Bernardo: "Alfabeto francés en honor de Jorge Luis Borges", *Paréntesis*, 3, Vitoria, 1993.

⁵⁷ ATXAGA, Bernardo: "Alfabeto de Fantasmas", *A Punto*, 1, Bordeaux, 1993.

⁵⁸ ATXAGA, Bernardo: *Alfabeto sobre la literatura infantil*, Valencia, Media Vaca, 199.

⁵⁹ ATXAGA, Bernardo: "Alfabeto de Fantasmas", *A Punto*, 1, Bordeaux, 1993. p. 14.

⁶⁰ *Ibidem*. p. 5.

Alejémonos del dulce peligro.

Segunda parada: el abecedario como inventario.

Un inventario es una lista que da cuenta de lo que hay. Un abecedario a secas ya es un inventario; aburrido, eso sí; un abecedario siempre es aburrido. Otra cosa es que cada letra del inventario del abecedario dé la entrada a una palabra distinta, y que todas las palabras así venidas a la escritura, tengan algo en común, inventaríen algo que pueda tener un nombre, de tal manera que el inventario pueda dar cuenta de aquello que se nombra. En el caso que hasta aquí traigo el nombre es el de las virtudes que se esperan de la bien casada:

*Amar y honrar su marido
es letra de este abecé,
siendo buena por la B,
que es todo el bien que te pido.*

*Haráte cuerda la C,
la D dulce y entendida
la E, y la F en la vida
firme, fuerte y de gran fee.*

*La G grave, y para honrada
la H, que con la I
te hará illustre, si de ti
queda mi casa ilustrada.*

*Limpia serás por la L,
y por la M maestra
de tus hijos, cual lo muestra
quien de sus vicios se duele.*

*La N te enseña un no
a solicitudes locas;
que este no, que aprenden pocas,
está en la N y la O.*

*La P te hará pensativa,
la Q bien quista, la R
con tal razón que destierre
toda locura excesiva.*

*Solicita te ha de hazer
de mi regalo la S,
la T tal que no pudiesse
ballarse mejor mujer.*

*La V te hará verdadera,
la X buena cristiana,
letra que en la vida humana
has de aprender la primera.*

*Por la Z has de guardarte
de ser zelosa; que es cosa
que nuestra paz amorosa
puede, Casilda, quitarte.*

*Aprende este canto llano;
que, con aquesta cartilla
tú serás flor de la villa,
y yo el más noble villano.⁶¹*

Recuerden la lectora y el lector que, aunque aquí no encuentre espacio, a este rosario le sigue en la obra el que la mujer tiene pensado para el marido.

Nótese que un inventario alfabético tiene algo de diccionario al que han despojado de todas las definiciones y de todas las palabras, salvo una por letra. De donde, esta manera de inventariar anda también tras la idea de totalidad, de

⁶¹ LOPE DE VEGA, Félix: *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Madrid, Cátedra, 1991. p. 77.

que nada quede sin ser dicho, propia para esta especie de contrato poético-matrimonial que se disponen a firmar Casilda y Peribáñez.

Dulce peligro, también éste de la firma de contrato, del que nos alejamos.

Tercera parada: el abecedario como elenco.

Las letras tienen nombre, cada letra se llama como ella misma (renovada manifestación del aburrimiento que impregna el abecedario). Todo lo que tiene nombre puede actuar de sujeto, y todo sujeto puede predicar, como ejemplifica sin vacilaciones este *Abecedario* de Javier Villafañe:

La A abría anfiteatros apartaba apremios apostolados apatías apiaderos

La B bronqueaba besando bisontes

La C cabalgaba cabelluda cuaresmas culebrinas

La D despernaba despojos dispares dando dudas

La E embullía ebrios ejemplos entre elefantes encubiertos

La F fabricaba frustrados fabuladores flatos fagonazos frotos fugas

La G ganaba garifas graduadas

La H habitaba hambres

La I invalidaba inicuos inurbanos

La J jadeaba jineteando jilgueros

La K kantiaba kafkianos kilométricos

La L limpiaba labios lujuriosos

La LL llovía

La M mamaba madre

La N nunca ni no naturalmente nada

La Ñ ñoña

La O olía obesos obispos orando

La P pintaba pájaros por pelotas piponas

La Q quenaba quejas quemándose qué

La R reía rumiando rípios rombos

La S salía sola

La T tallaba tarántulas toreaba tartamudos trastocando trompetas

La U uniformaba uvas

La V vagaba violando vaginas vandálicas

La X xilografiaba xilófonos

La Y yacía yuntando yaguares y yacarés

*La Z zapateaba.*⁶²

Las letras del abecedario de Villafañe predicán y procrean: engendran palabras-hijas que empiezan por el origen.

Ser sujeto es la condición necesaria para llegar a ser personaje, pero no es suficiente, hace falta además que el nombre del sujeto y el del personaje no coincidan; a esa operación que relaciona el nombre del personaje con el del sujeto la llamamos representar. En *Te leo*,⁶³ la Z es un zángano, la Y es un yanqui, la S es una trapecista, la Ñ es un señor de Logroño, ... No todas las letras de este abecedario son personajes, algunas como la G son unas gafas. Las que son personajes aparecen disfrazadas, estado que siempre ayuda a la representación. El disfraz es un dibujo, que se ha puesto la letra por encima, de tal manera que el lector ve el dibujo (es decir el personaje) y puede leer el esqueleto de la letra (o sea, el sujeto). La estrategia es la misma que la utilizada por los monjes medievales en la iluminación de las capitales; intentaban con ella combatir el aburrimiento de la copia de letras unido al aburrimiento de ser monje.

Toda reunión de personajes compone un elenco dispuesto a actuar. Es lo que hacen las letras del abecedario de *Te leo*: actúan, hablan y, novedad, establecen relaciones argumentales entre ellas, respetando siempre el inamovible orden de aparición. Basta con leer la C para comprobarlo (ya han aparecido el personaje de la A, Adán, y el personaje de la

⁶² VILLAFañE, Javier: *Circulen caballeros circulen*, Buenos Aires, Hachette, 1967. p. 7.

⁶³ FERRER, Isidro, ROMÁN, Ana: *Te leo*, Zaragoza, Ediciones ambiguas, 1994.

B, Belén; el de la C es un perro con una enorme boca en forma de C):

Cinco días después, Adán, sabiendo a ciencia cierta que Belén no andaba cerca, condujo a casa de la belicosa doncella un colosal cachorro de acerados colmillos, con intención de hacer que el can cercenara el pescuezo a la dulce mascota de la manceba.

Peligrosísimo. Mejor haremos en alejarnos.

Cuarta parada: el abecedario como hilo conductor.

Si es cierto que las letras tienen nombre, también lo es que no siempre las llamamos. A decir verdad, por cada mil o tres mil veces que las usamos, sólo una o dos veces lo hacemos con su nombre (no se consideran para este cálculo telefonistas de centralita, maestros de primaria, matemáticos, químicos, cartógrafos, policías, correctores de pruebas, ...). Cuando desposeemos a las letras de su nombre, dejan de ser sujetos, las privamos de la posibilidad de decir (predicar) lo que quieran, y las obligamos a decir lo que a nosotros nos place. Son un objeto más en nuestras manos, que no ofrecerá mayor resistencia que otros a ser trasladado al papel. Ese objeto, como cualquier colección de objetos, puede servirnos para desenrollar el hilo conductor de un relato, puede ayudarnos a avanzar por la página, con la misma eficacia que si en ella colocáramos una calle estrecha, un coche, unas gafas rotas, una factura de restaurante, cinco gotitas de sangre y un cadáver (ex-sujeto).

Claro que no bastará con que la letra-objeto aparezca en un determinado momento una sola vez, con el peligro que eso conlleva de pasar inadvertida; deberá dejarse notar y para hacerlo nada mejor que la repetición.

*La excusa*⁶⁴ de Carlos Ortín comienza con una A muda seguida de esta B:

⁶⁴ ORTÍN, Carlos: "La excusa", *Media vaca*, 50, Valencia, 1992.

Besó a Basilia, básicamente por no blasonarla de bofetadas. Un beso bastardo, baboso y en el belfo. Bostezó y, bloqueado por la basura que ella barría, botó como una bestia. -¡Bete! ¡Bete y no buelbas! Gritó Basilia ortográficamente boba.

Tras este prometedor inicio se suceden ordenadamente y a la par, las letras y los avatares del relato, hasta desembocar en una Z:

Zigzaguéo, intentando zafarse del zafarrancho de zancadillas, zapatazos, azotes, zurullos y zarpazos que unos zulús le zurraron ante su zozobrante zapateta. Se quedó zumbado.

Una vez más, el peligro nos acecha. Dejémoslo atrás.

Quinta parada: el abecedario como trama oculta.

Es la parada misteriosa, quizás nos perdamos en ella y no seamos capaces de continuar avanzando. En muchas páginas de muchos libros está escrito el abecedario. Pero nadie lo lee, ni siquiera nos detenemos a mirarlo. Y bastaría con tachar el resto de las letras (que son las mismas del abecedario, pero no son el abecedario) para que éste surgiera.

Este abecedario oculto, paciente, acechante, este abecedario vertebral, ya no es un abecedario aburrido; se ha convertido en un tesoro escondido, que obliga a una despiadada lucha con el texto si se quiere disfrutar de él. Este abecedario, íntimo, borroso, escurridizo, es fruto de la escritura que se escribe a sí misma, el orden supremo por encima de cualquier caos. Algo parecido a Dios.

Carlos Edmundo de Ory trazó la trama oculta del abecedario en sus “Cinco poemas edmundianos”; leemos el último:

*Ave María Biembo el cuarto chupa
durmiendo la eufonía de los fueros
guiso del buéspedes lionizaciones
Jáuregui en el Kiosko de Laocoonte
Lluvia Mabón la Nao del Name Oboe*

Peana Quina de roer Seoane
Toesa Ucrania del violín yaciendo
zoología apacigua con los bailes
Coincidir con la gran chapucería
Deuteronomio y Esaú faraones
Guapo haya iglesia joya kilogramo
neoplatónico mobo nudo oíais
parecéis quisierais Tobías
Utiel reduciríais variéis
*Yacerías Zuazo fuerte y débil.*⁶⁵

Se trata de una falsa trama oculta que oculta la real, doblemente así oculta.

Ory escribió abecedarios surrealistas, abecedarios que se sitúan en un sitio distinto a la realidad.

José Luis Díaz Granados también es capaz de hacer el recorrido entero, y en primera persona: expresión del poeta, antigua condición de la lírica:

Entre tanto yo atisbo bonaéreo canto
Chiflo diciembre emerjo fantaseo
Garcho huelo imagino jodo kirio
Locomoto lloviño malbarato
Nicaragio ñequeo oberturo
Pajéome quitopesares repentizo
Sartrocamió tiro unjo veintinuevo
*Walquirio xifoído yugulo zarzamoro.*⁶⁶

Ramón escribía a la contra, para él toda la realidad era un abecedario⁶⁷: la T es el martillo, la S es el anzuelo, la B es

⁶⁵ ORY, Carlos Edmundo de: *Antología de la poesía surrealista*, Madrid, Júcar, 1985. p. 421.

⁶⁶ DÍAZ GRANADOS, José Luis: “Algarabionica”, en *Panorama inédito de la nueva poesía en Colombia*. Bogotá, Procultura, 1986. p. 278.

⁶⁷ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Greguerías*, Madrid, Cátedra, 1983, 3ª ed. Edición de Rodolfo Cardona.

el ama de cría, la X es el corsé, ... De esa forma consiguió que las letras fueran las únicas en dejar de ser un disparate al hacerse greguerías.

No sé si esta vez hay peligro. Si el viaje entre la realidad y lo que no lo es (y no sé qué es) es la última parada a la que nos conducen los aburridos y, ya ven ustedes, terribles, abecedarios. De cualquier manera, yo me voy. No por el peligro, ni por su falta, sino porque siempre me voy. Los dejo leyendo la guía telefónica, el callejero de su ciudad más querida, el Santoral oficial, o esa enorme biblioteca imaginada que se llama ISBN, los dejo con el abecedario a cuestas. Me voy por entre las piernas abiertas de la equis, que es lo mismo que irse por entre cualquier par de piernas abiertas. Me voy sin llegar al final anunciado al principio. No me gustan los casos cerrados. Además, tengo que volver.

Sexto prólogo

*También he de decir, en esta suerte de POÉTICA, que,
al igual que Mallarmé, no creo en la inspiración.
Es más, considero que la buena literatura debe rehuir a ésta
como si de una bestia se tratara. La poesía no tiene más fuentes
que la lectura, y la imaginación del lector. La literatura,
como decía Pound, es un trabajo, un job, y todo lo que en ella
nos cabe es hacer un buen trabajo, y ser comprendidos,
cal trovar non porta altre chaptal (porque cantar no recibe
otro capital), como afirmara la Comtessa de Dia. Algo que no
sabe decididamente el poeta inspirado es que trovar es difícil,
que la buena poesía no cae del cielo, ni espera nada
de la juventud o el deseo.*

Leopoldo María Panero: *El último hombre*

CREÍAMOS saber lo que deseábamos decir y nos empeñábamos en no encontrar las palabras, como si se tratara de dos cuestiones distintas. Hasta puede que nos dejáramos llevar por el desafortunado arrebató: “es que no tengo palabras”. ¡Qué majadería es esa de andar por ahí diciendo que no tenemos palabras! Así por lo bajo, y metiendo en el mismo saco a las legales y a las ilegales, nos tocan setenta y cinco mil a cada uno, de las cuales aproximadamente un cuarto nos están esperando en algún diccionario. Sólo en español, claro.

Como no hay escasez, no cabe la excusa, hay palabras para dar y vender, para recordar y olvidar, para poner y quitar. Basta con salir a buscarlas, a ellas y a sus definiciones. Y si aún así, no las encontramos o no nos encuentran, que todo puede suceder, nos queda la posibilidad de inventarlas (la jitanjáfora), dándole vueltas al asunto (combinatoria), abriendo como nunca antes habíamos abierto (escritura y objeto), mirando como nunca antes habíamos mirado (poesía visual), o poniendo una letra detrás de otra (abecedario).

Buscar las palabras. El diccionario

diccionarista. “*Lexicógrafo*”. *Persona que hace un diccionario*

María Moliner. *Diccionario de uso del español*

CUENTA García Márquez que su abuelo no lo dudó un instante: la diferencia entre camello y dromedario debería dirimirla el diccionario. *Este libro no sólo lo sabe todo, sino que es el único que nunca se equivoca*⁶⁸. Así concluyó el coronel el episodio.

Nadie que no sea abuelo de García Márquez se atrevería a semejante sentencia. Vale, eso sí, la exageración para afirmarnos en la idea de abundancia que acompaña al diccionario, abundancia que se vuelve nutricia sin mucho esfuerzo:

Una cosa parecía cierta, y es que el diccionario y su versión gigante, la enciclopedia, eran como neveras en cuyo interior las palabras se mantenían disponibles, frescas. No tenías más que abrir la puerta de ese raro objeto por la letra que más rabia te diera, la E, pongamos por caso, y ahí estaban las

⁶⁸ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: Prólogo a *Diccionario Clave*. Madrid, SM, 1977.

excitaciones, *las excusas, las exoftalmias, los exordios, los expedientes, las explanadas y las explosiones, pero también las expresiones y el éxtasis. Con la ventaja, frente a la nevera, de que podías consumir todas las palabras y misteriosamente continuaban allí. No era necesario, como los yogures y los huevos, que las repusieras cada vez que las gastabas.*⁶⁹

Que Millás sustituya a la diosa Pomona por la nevera es anécdota que pertenece a la sociología de la literatura; permanece, sin embargo, la idea clásica de lo inagotable: el diccionario no se gasta, no se consume. Y junto a la virtud de la permanencia, la fidelidad en la disposición: el diccionario siempre está ahí, en espera de que nos acerquemos a buscar, así le demos al acto más épica denominación:

Bustrófedon siempre andaba cazando palabras en los diccionarios (sus safaris semánticos) cuando se perdía de vista y se encerraba con un diccionario, cualquiera, en su cuarto, comiendo con él en la mesa, yendo con él al baño, durmiendo con él al lado, cabalgando días enteros sobre el lomo de un (mata) burro, que eran los únicos libros que leía y decía, le decía a Silvestre, que eran mejor que los sueños, mejor que las imaginaciones eróticas, mejor que el cine. Mejor que Hitchcock, vaya. Porque el diccionario creaba un suspenso con una palabra perdida en un bosque de palabras (agujas no en un pajar que son fáciles de hallar, sino una aguja en un alfilerero) y había la palabra equivocada y la palabra inocente y la palabra culpable y la palabra-asesina y la palabra-policía y la palabra-salvadora y la palabra fin, y que el suspenso del diccionario era verse uno buscando una palabra desesperado arriba y abajo del libro hasta encontrarla y cuando aparecía y veía que significaba otra cosa era mejor que la sorpresa en el último rollo (en esos días estaba entusiasmado porque había leído que adefesio venía de la epístola de San Pablo a los efesios, y, decía

⁶⁹ MILLÁS, Juan José: *EL orden alfabético*. Madrid, Alfaguara, 1998. p. 125.

Bustro, no a uno sino a todos, Te das cuenta viejo que es un invento del mismo culpable de tanta pareja infeliz y tanto adulterio y tantos tangos, y que el matrimonio puede ser el mayor adefesio, porque Bustrófedon era tan enemigo del matrimonio (mártirmonio decía él) como amigo de las casadas, perfectas e imperfectas) del mar Muerto y lo único que lamentaba era que el diccionario, los diccionarios todos admitieran tan pocas malas palabras y se sabía todas las que traían de memoria (había una, olisbo por consolador, que lo atrapó como un anzuelo y la tuvo clavada en boca semanas y para fastidiar a Silvestre recordaba la película italiana No hay paz entre los olivos con la parodia No hay pareja entre los olisbos) como se sabía la definición, del diccionario de la Real Academia, del perro: M., mamífero doméstico de la familia de los cánidos, de tamaño, forma y pelaje muy diversos, según las razas, pero siempre con la cola menor que las patas posteriores (y aquí hacía una pausa) una de las cuales levanta el macho para orinar, y seguía con sus palabras felices.⁷⁰

Claro que no son todas las búsquedas tan eufóricas como la de Bustrófedon; quien acuda a las voces en un intento de hacerse con la vida, será presa formal de la misma *desolatio* que trata de asir:

CANCIONES V
(*Desolatio*)

*Dice mi diccionario
que la palabra desolación
proviene del latino desolatio,
genitivo desolationis;
Y que fue en mil seiscientos once
cuando alguien la escribió
por primera vez*

⁷⁰ CABRERA INFANTE, G.: *Tres tristes tigres*. Barcelona, Seix Barral, 1970.

*después de afilar la pluma
de una oca blanca.
Dice también
que soledad, ruina y destrucción
son sus significados principales.
Pero nada dice el diccionario
del corazón de la gente
que marcha por la calle;
nada dice de nosotros,
nada dice de los patios
de la cárcel o del cuartel...⁷¹*

Y esto porque cuando en los demás libros las palabras se esconden para poder representar mejor la realidad, en el diccionario las palabras se representan a sí mismas; no hablan de otras cosas, hablan de sí mismas, utilizando otras palabras que también hablan de sí mismas en el mismo diccionario utilizando otras palabras que también..., y así hasta cerrar el círculo infinito.

Son esas palabras las que construyen historias, desde la más corta: la *a* es una vocal, hasta la interminable de la propia existencia del diccionario. Envía éste sin cesar de una historia a otra, de una historia a la contraria; cuenta cómo amanece y, cuando acaba, cuenta cómo anochece; cuenta dónde crece el romero y dónde murió Aníbal, quién construyó el faro y quién atravesó el mar, cómo se untan en veneno las puntas de las flechas y cómo se confundieron las lenguas en Babel.

Todo poeta que se estime a sí mismo / debe tener su propio diccionario, alega Nicanor Parra en su propuesta de “Cambios de nombre”⁷². Atendió con anticipación al propósito Ramón Gómez de la Serna en las anotaciones de su *Diario Póstumo*:

⁷¹ ATXAGA, Bernardo: *Poemas & Híbridos*. Madrid, Visor-Ministerio de Cultura, 1990. p. 75.

⁷² PARRA, Nicanor: *Versos de salón*, en *Poemas para combatir la calvicie. Antología*. Chile, FCE, 1995. p. 91.

Diario póstumo

Hay que tener cuidado con los recuerdos, pues algunos se convierten en cocodrilos y pueden devorarnos.

Maricolandia.

Invertidópolis.

Malandrón y malandrín no tienen fin.

Misógamo: enemigo del matrimonio.

Tiratiros.

Gineceo: aposento para las mujeres entre los griegos.

¡Alalás! Gallegos.

Jarifo.

Maula: cosa inútil, engaño, artificio, maña, astucia.

Maulero: vendedor de retales de telas: embaucador, taimado.

Maulería: tienda del maulero.

Lucidura: dio una lucidura a la pared o a la fachada.⁷³

y en las Gollerías:

⁷³ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Diario Póstumo*. Barcelona, Plaza & Janés, 1974. p. 117.

DICCIONARIO GRÁFICO

Gurrumino es una palabra de bella estampa; mimosa a la par que ridiculizadora. No sentimos repugnancia a que nos llamen gurruminos, por el contrario de esos hombres groseros que quieren revelarse enemigos y burladores de la mujer que tienen en casa. No es depresivo ese concepto de la palabra gurrumino que señala “al marido que contempla en exceso a su mujer” siendo una onomatopeya del canto meloso del palomo.

Claro que hay gurruminos excesivos que dejan a sus mujeres derretidas e imposibles para un segundo marido, pero generalmente el gurrumino no está mal y se puede señalar como gurrumino seguro ese que todos los días lleva a su esposa el postrecito y un disco de gramófono nuevo o un aparato de radio de marca diferente y mejor.

Camastrón, es un ser más egoísta y yo le veo tal como le he dibujado, corrigiendo de paso a la Academia que arbitrariamente lo define como “persona disimulada y doble que espera oportunidad para hacer o dejar de hacer las cosas”. Camastrón, realmente es un tipo lleno de sorna, que se queda en la cama hasta muy tarde, que lee los periódicos en ella mientras espera hacer lo que le da la gana.⁷⁴

¿No son, en fin, las *Greguerías*⁷⁵ un descomunal proyecto poético de diccionario imaginado?:

Los ceros son los huevos de los que salieron las demás cifras.

La idiosincrasia es una enfermedad sin especialista.

El español es un alma en pena.

El plátano es el único pez sin espinas.

La mosca es la sortija del pobre.

⁷⁴ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Gollerías*, Barcelona, Bruguera, 1983.

⁷⁵ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Greguerías*. Madrid, Cátedra, 1983. 3ª ed.

Decirlo todo y nunca alcanzar, ser siempre el mismo y siempre distinto. Ese anhelo de totalidad que define al que todo lo define cae bien al término de estos seis capítulos; recorramos el camino inverso al que traza la numeración de capítulos de este libro, reconozcamos a las palabras como espacios donde se encuentran y desencuentran las letras, y reconozcamos a esta forma particular de libro como próximo al objeto, al cajón, a la caja (de hecho es el único libro del que comúnmente decimos que las palabras entran y salen). Y ya decididos a aproximarnos a él con renovada mirada, descubriremos que no respeta la norma de lectura que establece comenzar en la parte superior izquierda de la página y desplazarse hacia la derecha línea a línea, hasta concluir en la parte inferior derecha; lejos de esa norma, una página de diccionario se comienza a leer por cualquier sitio y la continuidad de la lectura no se establece sobre el eje horizontal, sino sobre el vertical; un diccionario no se lee de izquierda a derecha, se lee de arriba abajo. Tampoco respeta la lectura la continuidad entre páginas sucesivas; al contrario, el diccionario invita habitualmente a dar grandes saltos hacia delante o hacia atrás. Todo ello tan próximo a la poesía visual. En cuanto al arte de la combinatoria, Julio Cortázar, o quizás alguno de sus personajes, nos recuerda que *En las páginas 78, 457, 3, 271, 688, 75 y 456 del diccionario de la Academia Española está lo necesario para escribir un cierto endecasílabo de Garcilaso*⁷⁶. En el resto, añadimos, está lo necesario para escribir todos los endecasílabos posibles, basta con encontrar los órdenes que nos los hagan presentes.

Llegamos, de regla en regla, al final, que es el principio; no nos cuesta nada proponer que toda palabra guardada en un diccionario, y toda que ya lo abandonó, y toda que espera por entrar, fue un día jitanjáfora.

De donde todo es invención.

⁷⁶ CORTÁZAR, Julio: *Rayuela/Julio Cortázar*, edición crítica, Julio Ortega, Saúl Yurkievich, coordinadores. España: Archivos, CSIC, 1991. p. 311.

HACER FUTURO CON PASADO

CONSTRUIR una didáctica sobre una poética, o su intento, acostumbra a ser visto como un paso atrás. Condiciona esta percepción el abuso de jerarquías con el que tratan de comprender algo los conocedores de nada. Empiezan dando mayor importancia a un saber sobre otro y acaban haciendo caso al primer Señor que les presenta título y Don, trocan así el vasallaje antiguo a condes y duques por el moderno a catedráticos y doctores.

No es el caso: no tengo inconveniente alguno en discurrir acerca de las utilidades de este puñado de lecturas comentadas para el aprendizaje de la juventud, o de cualquier otra edad, máxime cuando cumplo así con una de las tareas que he elegido en esta vida como propia. Sin embargo, admito en mi contra un cierto repelús que bien pudiera ser de origen estético: cometería una falta si a estas alturas del libro me diera por cambiar de discurso en virtud de no se sabe bien qué necesidades didácticas.

Si ya es todo un atrevimiento explicar al fiel lector qué puede hacer o deshacer con los seis capítulos anteriores, como si su paseo le hubiera conducido a ninguna parte; al menos, busquemos la manera más coherente de proponer futuros que abracen el anterior inventario de pasados.

Despliegan estos juegos de las reglas varias invitaciones en menor o mayor grado de evidencia. Es la primera la invitación a leer y a descubrir en las lecturas esas rimas que

hacen una obra de todas las obras; el descubrimiento bien puede dar en inventario, en antología, y ésta en comentario, crítica o exégesis. ¿Por qué no? Quien siga ese recorrido, además de leer y coleccionar, conductas del cuerpo solitario, podrá llegar a entender algunos de los mecanismos fundadores de la escritura, si no de la literatura.

Hay, junto a la anterior, invitación más soterrada, más profunda, la invitación a crear. Si bien queremos ocuparnos de las dos, será a esta última a la que dedicaremos aquí más espacio, en un intento, que seguro será vano, por equilibrar una realidad que viene desde tiempo atrás actuando a la contra.

Que nadie, en fin, se engañe: bajo la apariencia de experimentalismos con eco de vanguardia, lo que llega hasta estas páginas es expresión de las maneras y modos de creación popular, y consolida el enorme espacio que hemos dado en llamar tradición. Quizás sea esta renovada visión la que más haga por acercar este juego allá donde se aprende.

Y establecidas, una vez más, las reglas, dispongámonos a jugar.

Jitanjáforas

¿QUÉ hacer con lo que no existe? La respuesta es infinitamente más sencilla que la que correspondería a la pregunta ¿qué hacer con lo que existe?: todo, lo que no existe se puede inventar.

Para nuestros propósitos vale esta pregunta tanto como la que formula el nadaísta colombiano Jotamario⁷⁷:

¿Cómo encontrar palabras que digan algo que no es algo?

El procedimiento más directo para encontrar esas palabras es salir a buscarlas donde intuimos que puedan encontrarse. Por ejemplo, en las páginas 57 y 58 de la edición de Bruguera de *62 / Modelo para armar*, de Julio Cortázar:

Desde luego las discusiones no versan en absoluto sobre golondrinas, como puede comprobarlo cualquiera que entienda el idioma de los dos tártaros.

- De todos los que conozco, usted es el más cronco - dice Calac.

- Y usted el más petiforro - dice Polanco -. Me llama Cronco a mí, pero se ve que nunca se ha huesnado la cara en un espejo.

⁷⁷ JOTAMARIO: *Mi reino por este mundo*. Bogotá: La Oveja Negra- Golpe de Dados. p. 77.

- Lo que usted busca es pelearme, don - dice Calac.
 Los dos se huesnan con una mulga tremenda. Entonces Polanco saca una tiza y dibuja un zote en el piso.
- Usted es el más cronco - dice Calac.
 - Y usted el más petiforro - dice Polanco.
 Calac tora el zote con la suela del zapato. Parece como si estuvieran a punto de amafarse.
- Usted es el más cronco - dice Calac.
 - Y usted el más petiforro - dice Polanco.
 - Lo que usted busca es pelearme - dice Calac.
 - Usted me toró el zote - dice Polanco.
 - Yo se lo toré porque usted me motó de petiforro - dice Polanco.
- Y lo moto de nuevo, si vamos a eso.
 - Porque usted es un cronco - dice Calac.
 - Un cronco es mucho más que un petiforro - dice Polanco.
 Polanco saca un trefulgo del bolsillo y le pega a Calac que no se remune.
- Ahora usted me va a rebuyar lo de que soy un cronco - dice Polanco.
 - Yo a usted le rebuyo cualquier cosa y le toro cualquier zote - dice Calac.
 - Entonces yo le amafo este trefulgo en el mondongo.
 - Lo mismo usted será un cronco.
 - Y usted un pobre petiforro.
 - Y a un cronco como usted se le toran todos los zotes aunque saque un trefulgo de seis estrellas.
 - Yo a usted este trefulgo se lo amafo - dice Polanco que lo huesna pegadísimo -. A mí nadie me tora el zote ni me anda motando de cronco.
 - La culpa de lo que pase la tendrá usted que me motó primero - dice Calac.
 - Primero me motó usted - dice Polanco -. Yo entonces lo contramoté como correspondía y usted me toró el zote y me rebuyó lo de que soy un cronco.
 - Yo se lo rebuyí porque usted me huesnó primero.
 - ¿Y usted por qué me toró el zote?
 - Yo se lo toré porque usted me estaba huesnando feo, y a

*mí no me huesna ningún petiforro aunque me saque un trefulgo.
- Ya está bien, ya está bien - dice Juan - Parece una sesión
de la conferencia del desarme en Ginebra, te lo digo de primera
fuente.*

*- El trefulgo ese, ¿nunca se lo amafaste? - pregunta mi
paredro, que siempre se hace el que está al tanto.*

*- Avisá - dice Polanco-. Ponele que después se me he-
rrumbre, con lo que me cuesta tenerlo en forma. Las armas es
cosa delicada, che.*

*- Mi pecho sería la vaina de plata que no merece esa
porquería - dice Calac- Andá, ponétela de vuelta en el bolsillo
que lo que más le gustan son las pelusas.*

La propuesta, formulada literariamente, bien pueda consistir en subrayar las palabras que no exiten.

Y tras la identificación, la clasificación. Todo vale: por letra inicial, por similitudes fonéticas, por similitudes en la escritura.

No tardará en aparecer la serie: “huesnado”, “huesnan”, “huesna”, “huesno”, “huesnando”; tampoco tardará en aparecer quien se atreva a decir que esas palabras son verbos, o verbo. Dos caminos llevarán a esa conclusión (y no sé si es profetizar demasiado): el primero, analítico y conceptual, descubrirá una misma raíz y terminaciones propias de formas verbales; el segundo se dejará llevar por la fuerza del sentido y atribuirá significado a lo que no tenía: “huesnar significa mirar”. Quedará entonces la tarea de descubrir que “huesnar” no quiere decir “mirar”, que soy yo el que quiero que lo diga y el que le obliga a decirlo, soy yo el que ha otorgado sentido al sinsentido. Y he sido capaz de hacerlo porque “huesnar” se conjuga cinco veces en el texto en espacios separados, y, cada vez que se conjuga, entra en relación con todas las palabras que le anteceden y le siguen, incluidas sus propias cinco formas verbales. He otorgado sentido moviéndome entre las palabras. Y en el sentido he atribuido significado.

Claro que la intuición puede llevarnos a textos como el *Borborigma Darii* de Cabrera Infante:

AH NO pero no sirve: todo esto había que oírlo, hay que oírlo, oírlo a él, como había que oír su Borborigma Darii:

*Maniluvios con ocena fosforecen en repiso.
Catacresis repentinas aderezan debeladas
Maromillas en que aprietan el orujo y la regona,
Y esquirazas de milí rebotinan el amomo.
¿No hay amugro en la cantoña para especiar el gliconio?*

*Tufararas vipasanas paloteaban el telefio.
La reata de encellado, ¿no enfoscaba en el propíleo?
Ah, cosetanos bombés que revulsan en limpión!*

*Tunantada enmobecida se fulmina en la diapente.
Pastinacas de diapreas opositan
El frimario mientras pecas de satírio
Afollaban los fosfenos del litófago en embrión.*

No hay marisma!

*Los ibídemes de prasma refocilan
En melindres y a su lado la gumía jaraneaba un notocordio
En trisagios de silbón.*

*Gurruferos malvaviscos
Juntamente en metonimias desancoraban la gubia
Para pervertir la espundia y abatanar el cachú.*

¡No hagan olas!

*Cachondeos políglotos prefacionan el azur
Y amartelan el rebílo de alcatifas en palurdo,
Otrosíes de la fullona dorada en el conticinio.
¡Vale reis!*

*¿No entrelínean el dilícuro?
¡Prior pantado!*

*Volapiés de sonajeros atafagan el boquín
Y en las dalas, en las dalas de Gebenna
Recurvan los borborigmos de la simonía de abril.*⁷⁸

o al “Doña Pánfoga o el sanalotodo” de Rafael Pombo, escritos que nos atraerán con sibilinas artes y nos empujarán hasta hacernos caer en el oscuro pozo de las apariencias:

“Doña Pánfaga o el sanalotodo”

*Récipe: Ácido prúsico, asafétida, fósforo, arsénico, pólvora, coluquintida, tragorígano, asarabácara, cantáridas, nuez vómica, sal catártica, sen, bolo arsénico, ruipóntigo, opobálsamo, opopónace, alumbre, y sandáracca, caña fistula, zábila, ésula, ámbar, sucínico, alúmina, eléboro, mandrágora, opio, acónito, lúpulo, argémone, cánfora, álcali, gálbano, tártago, ánime, púmpido, albúmina, tártaro emético, ínola, ásaro, ísico, láudano, anémone, agáloco, tusilago, ácula, írde, azúmbar, betónica, elixir paregórico, yúyuba, éter, almároco, aurícula, sarcócola y crisócola con dorónica y flor de nerónica, ranúnculo, dracúncula, emplasto gérmis, guaco sanícula, cal, ácido sulfúrico, zinc, astrólogo, muérdago, etcétera.*⁷⁹

Todo apariencias. No hay jitanjáfora que valga en ninguno de los dos textos. Sin embargo, el tropiezo, la caída en las profundidades de la trampa literaria seguro que merece la pena. La cuerda salvadora, la sogga que nos ayude a salir de ese pozo será el diccionario, el buen significador.

⁷⁸ CABRERA INFANTE, Guillermo: *Tres tristes tigres*. Barcelona: Seix Barral, 1965. p. 210.

⁷⁹ El texto es citado por Samuel Feijoo en *Crítica Literaria*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984. p. 294. Le antecede el siguiente comentario de Feijoo, que ni pintado: “donde mucha jitanjáfora futurista se guarda”.

Ninguna vergüenza por dejarse arrastrar; el mismo autor que firma estas páginas se dejó seducir en la primera y lejana versión de este escrito por los versos de Alberti, atribuyéndoles condición de jitanjáfora:

*¿Quién vio al picofeo
tan pavo real
entre las totoras
por el Totoral?*⁸⁰:

Ya ven, varios años después y algún paseo por América y el encanto se ha deshecho. No hay tal; sino hermosos nombres para la naturaleza.

Hasta aquí la búsqueda de las “palabras que digan algo que no es algo” ha discurrido por los senderos de la lectura. Existe otra estrategia que, con algún reparo, llamaremos de invención. Las jitanjáforas pueden inventarse, ser escritas en lugar de ser leídas. Pueden servir al propósito estrategias que enumeraremos sin intención agotadora: anagramas (de los que nos ocupamos en otro capítulo); la inclusión de palabras dentro de otras; la imitación paródica de otras lenguas; la adición de prefijos y sufijos a palabras ya existentes; las palabras maleta y las jerigonzas. Nos detendremos, antes de concluir, en estos dos últimos procedimientos por razones evidentes, las palabras maleta, las *nubevoꝝ*, *vientoflotando*, *maderaflotando*, *piedrasbesando*, *airecruzando*, *brisacantando*, *Doracanciónflotando*, *Oscuraluz*, *Tiempogolpeante*, *Todoauntiempo*, *vientomaderaflotando*, con las que Fernando Arbeláez construye su poema *Voz*⁸¹ son a la creación lo que el ajo y el pan a la sopa. La jerigonza (*argot*, llaman los afrancesados) es la posibilidad que tiene el lenguaje de escapar al control del poder. Los gremios, los pre-

⁸⁰ ALBERTI, Rafael: “Bailecito de bodas”, en *Rafael Alberti para niños*. Madrid, Ediciones de la Torre, 2000. 5ª ed. p. 75.

⁸¹ ARBELÁEZ, Fernando, en *Panorama de la nueva poesía colombiana*. Bogotá, Ministerio de Educación, 1964. pp. 385-387.

sos y los niños la conocen bien; abunda en la infancia el modelo que consiste en añadir sílabas a las ya existentes. Valga el ejemplo de José Sebastián Tallon⁸²:

RAPA TONPO CIPI TOPO

*Sipi sepe duerpe mepe
Gapa topo Lopo copo,
Rapa tonpo cipi topo
quepe sopo ropo epe.*

*Pepe ropo tanpa topo
quepe sopo ropo epe
quepe sepe duerpe mepe
Rapa tonpo cipi topo.*

*¡Opo japa lápa quepe
Gapa topo Lopo copo
duerpe mapa máspa quepe
Rapa tonpo cipi topo!*

Y valga para concluir. Quizás no sea la jerigonza jitanjáfora en estado puro, mas nos recuerda que son materia de una y otra el gusto por decirse de viva voz y la pasión por la libertad.

⁸² TALLÓN, José Sebastián: “Rapa Tonpo Cipi Topo”, en GARRALÓN; Ana: *Si ves un monte de espumas y otros poemas. Antología de poesía infantil hispanoamericana*. Madrid, Anaya, 2000. p. 34.

Combinatoria

SEA cual sea, es orden. Esté como esté, está ordenado. He aquí una sólida hipótesis para empezar.

Admitamos, sin embargo, que si existe una conciencia popular, en el sentido de compartida, tenderá a la economía, y le costará menos reconocer las expresiones de algunos pretendidos desórdenes, y entre ellos el desorden estrella, el que lo pone todo del *vesre*:

Mequepor Résque Carpi

es la “Palabra Mágica” de Jaime Jaramillo⁸³, la que llega desde un extraño *Porque me querés picar*:

*“Lebracu Daguvar Minosca”, mi verdadera vocación
ha sido la hecbicería, la alquimia, la metalurgia,
Es decir, transformar. Siempre me ha gustado que
las cosas sean de otro modo, no sólo la poesía.*

Hagamos caso al poeta. El *vesre* existe porque las palabras pueden romperse, para el caso todavía en grandes pedazos silábicos. El tajo puede ser más fino y el desorden ma-

⁸³ JARAMILLO ESCOBAR, Jaime: *Antología poética*. Cali, Ed. Fundación FICA, 1991. p. 33.

yor; queden las letras a solas, y bailen la danza del anagrama, que nunca es uno, sino plural. Sirven a la coreografía las letras impresas recortadas tanto como las antiguas de molde dispuestas a la estampación.

Si los anagramas nacen ante nuestros ojos desde la más pura evidencia física y sin otra exigencia que la de dejar corretear las letras, el contrapié siempre ha estado en nuestra común memoria de bromas y juegos, y surge desde estados profundos cuando menos lo esperamos:

Como es sabido, Gombrich subraya, inspirándose en Freud, que el placer del juego de palabras, del calambur, del trait d'esprit, se obtiene gracias a la posibilidad de permutación y transformación propias del lenguaje; se trata, ante todo, del placer particular que proporciona todo juego combinatorio; en un momento dado, entre tantas combinaciones de palabras que tienen un sonido similar, la una se carga de un valor especial que provoca la risa. Ha ocurrido que la aproximación de conceptos a que se ha llegado por azar, desencadena en forma inesperada una idea preconsciente, es decir, a medio borrar y casi oculta por nuestra conciencia, o solamente alejada, puesta de lado, pero de tal manera que puede reaflojar a la conciencia, así no sea nuestra intención sino un proceso objetivo lo que la provoca.⁸⁴

Frente a las facilidades, de distinta naturaleza, de anagramas y contrapiés, confieso no tener identificada herramienta alguna con la que dar otra vuelta de tuerca hasta encontrar el palíndromo. Quizás valga la pena detenerse un momento y convenir que el palíndromo es la herramienta, como lo son,

⁸⁴ Un texto muy semejante pertenece a una conferencia pronunciada por Italo Calvino en 1967, con el título de “Cibernética y fantasmas o de la literatura como proceso combinatorio”, recogida en CALVINO, Italo: *La machine littérature*, París, Seuil, 1984. Hemos seguido aquí la traducción que presentó la revista *ECO*, 259, Bogotá, mayo 1983: “La combinatoria y el mito en el arte del relato”.

sin otra jerarquía, la metáfora o la sinestesia. Y si aquí venimos afirmando y defendiendo que la herramienta construye texto, no discurrimos ni discurriremos acerca de cómo y por qué está construida la herramienta.

Dicho de otro modo, todavía no sabemos cómo llegar a escribir una sextina; ahora bien, sabemos qué es una sextina:

La sextina es una forma, un poema de seis estrofas, de seis versos, terminados por seis palabras estribillos que obedecen a una permutación tal que una séptima estrofa nos devolvería al orden de la primera.

Termina con una tornada, remate de tres versos donde se encuentran las palabras finales. Las estrofas están formadas por un heptasílabo y cinco decasílabos; la tornada, tres decasílabos y todos los versos se terminan por sonoridades femeninas. (...)

*La primera palabra final de la primera estrofa se desliza hasta el final del segundo verso en la segunda; la segunda, al final del 4; la tercera, al del 6; la cuarta, al del 5; la quinta, al del 3; la sexta, al del 1. Así sucesivamente.*⁸⁵

Y sabemos que esa particular y antigua forma de espiral puede dar textos que nos cercan, nos sitian, nos vencen:

*Lo que nos lleva a un problema matemático: ¿cómo obtener la combinación más rica posible con un conjunto finito? Ahora bien, esta invención produce efectos poéticos: la repetición inmediata de la palabra estribillo en la frontera estrófica resalta la composición del poema, mientras que la vuelta de las otras palabras, diversamente diferida, crea un suspense.*⁸⁶

⁸⁵ Traducido de: LARTIGUE, Pierre: *L'hélice d'écrire. La sextine*. París, Les Belles Lettres, 1994.

⁸⁶ *Ibidem*.

Veamos:

APOLOGÍA Y PETICIÓN

*Y qué decir de nuestra madre España,
este país de todos los demonios
en donde el mal gobierno, la pobreza
no son, sin más, pobreza y mal gobierno
sino un estado místico del hombre,
la absolución final de nuestra historia?*

*De todas las historias de la Historia
sin duda la más triste es la de España,
porque termina mal. Como si el hombre,
harto ya de luchar con sus demonios,
decidiese encargarles el gobierno
y la administración de su pobreza.*

*Nuestra famosa inmemorial pobreza,
cuyo origen se pierde en las historias
que dicen que no es culpa del gobierno
sino terrible maldición de España,
triste precio pagado a los demonios
con hambre y con trabajo de sus hombres.*

*A menudo he pensado en esos hombres,
a menudo he pensado en la pobreza
de este país de todos los demonios.
Y a menudo he pensado en otra historia
distinta y menos simple, en otra España
en donde sí que importa un mal gobierno.*

*Quiero creer que nuestro mal gobierno
es un vulgar negocio de los hombres
y no una metafísica, que España
debe y puede salir de la pobreza,
que es tiempo aún para cambiar su historia
antes que se la lleven los demonios.*

*Porque quiero creer que no hay demonios.
Son hombres los que pagan al gobierno,
los empresarios de la falsa historia,
son hombres quienes han vendido al hombre,
los que le han convertido a la pobreza
y secuestrado la salud a España.*

*Pido que España expulse a esos demonios.
Que la pobreza suba hasta el gobierno.
Que sea el hombre el dueño de su historia.⁸⁷*

Si resueltas las cuestiones de orden, volvemos la mirada sobre las posibilidades, la primera evidencia será que hemos de trabajar con números, grandes números, tal y como señalaba Gabriel Zaid en el albor de las relaciones entre cibernética y literatura⁸⁸:

Volvamos a la hipótesis de la producción mecánica de sonetos. Para hacer una estimación total de sonetos posibles, simplifiquemos todavía más los supuestos de la demostración que dimos. Supongamos que hay en español unas 1000 sílabas diferentes. (Un recuento exhaustivo de todas las sílabas iniciales de todas las palabras de un diccionario dio 869 sílabas: a, ab, abs, ac, etc. Pero se trata de un recuento incompleto, porque, por ejemplo, la sílaba ñal, de señal, no es la primera sílaba de ninguna palabra.)

El número total de combinaciones distintas de n sílabas sucesivas, sería 1000^n , o 10^{3n} , que es lo mismo. A título ilustrativo: el número total de palabras que pueden formarse con dos sílabas distintas, si hay mil sílabas distintas, es: mil combinaciones de la primera sílaba con todas las sílabas, mil de la segunda sílaba con todas, mil de la tercera, etc., hasta llegar a las mil de la milésima, o sea en total mil miles, un millón.

⁸⁷ GIL DE BIEDMA, Jaime: *Las personas del verbo*. Barcelona, Seix Barral, 1982. p. 82.

⁸⁸ ZAID, Gabriel: *La máquina de cantar*. México, Siglo XXI, 1967. p. 21.

La fórmula permite llegar rápidamente a lo mismo: $1000^2 = 1000000$. O también: $10^{3 \times 2} = 10^6 = 1000000$.

En forma semejante, el número total de combinaciones distintas de 154 sílabas sucesivas ($154 = 14 \times 11$ de un soneto) es: 1000^{154} o lo que es lo mismo: 10^{462} . Esto se escribe brevemente, pero se trata de una cantidad prácticamente incontable. Tal número de sonetos no sólo no cabría en todos los libros de la tierra, no cabría en toda la tierra, ni en todo el sistema planetario, ni en toda la Vía Láctea.

Trabajo para máquinas de cantar, que presagiara Antonio Machado. Y es cierto que habrá programa informático capaz de ofrecernos combinaciones que hagan soñar con la idea de infinito; tan cierto como que, a pesar de los modernos mitos, aún podemos avanzar por esta tela de araña con pluma y papel. El modelo que nos interesa es del *Cuento a tu manera*, de Raymond Queneau⁸⁹: Una situación inicial conduce a varias posibilidades, presentadas explícitamente como diferentes (a, b, c); cada una de las cuales remite a otra tres y así hasta... que decidamos poner fin y vayamos cerrando puertas (texto que no envía a ningún otro texto, no otra cosa es el fin).

El texto resultante no será literario (ni siquiera tendrá apariencia de tal cosa); la posibilidad de la literatura comenzará en el momento en el que la lectura trace alguno de los recorridos: vuelta al surco.

⁸⁹ QUENEAU, Raymond: "Un conte à votre façon", en OULIPO: *La littérature potentielle*. París, Gallimard, 1973.

Literatura y objeto

LA lógica de la imaginación a veces funciona así: si los libros se abren y se cierran, otros objetos que se abran y se cierren podrán ser libros.

Las maletas son sobres de viaje. Duchamp, después Fluxus, las llenaron de escritura. En 1988, con motivo de la intervención plástica que realizó Carrera Bleuca en la ciudad de Huesca, Gráficas Navarro editó una maleta de cartón titulada *El viaje*; Julio Llamazares, Antón Castro, Soledad Puértolas, Ignacio Martínez de Pisón, hasta diecisiete escritores, metieron allí dentro, en hojas sueltas como camisas, otros tantos textos alusivos al viaje.

No es casualidad que el editor de esta maleta sea un impresor; si todas las escrituras se reescriben en la imprenta, con más razón éstas que hacen del soporte físico y su reproducción su razón de ser lo que son: objeto en manos del lector.

Otro impresor, Gráficas Sansueña, fue necesario para escribir en Zaragoza una lata. Es lúbrica y sólida, lata para los cambios. *Extrema presión* pasaría desapercibida en la sección de aceites para coche en cualquier hipermercado. De nada sirve desenroscar el tapón, lo que hay allí dentro no cabe por ese orificio. A cada cual entonces le toca decidir si abrirla, por dónde y con qué herramientas. No es esa la única faena que se demanda al futuro lector. En el interior se multiplican las protecciones, los envoltorios. Un cartón gris aísla los escritos y la obra gráfica del vídeo y la escultura. Cada

texto va dentro de una frágil bolsa de plástico transparente y tapado por dos hojas de papel reciclado. Salvar todas esas barreras es suficiente en algunos casos, pero en otros sólo hemos llegado a la mitad del camino.

Dar la lata. De eso se trata. En Corella y en 1990 fueron los alumnos de la Escuela de Artes y Oficios, guiados por las dos manos de Isabel Biscarri, los que ofrecieron doscientos ejemplares de una lata cilíndrica, modelo conserva alimenticia, propia de la ribera. Hay que abrirla con abrelatas y sacar con mucho cuidado los variopintos ingredientes que contiene: *letras para traducir, imprimir, imaginar, dibujar, conocer, copiar, tocar, leer*. Es el nº 0 de *Enlatarte: sopa de letras*.

La lata es una encuadernación dura, pensada para aguantar. Quien no ha abierto todavía este *Enlatarte* puede permitirse el lujo de guardarlo en el congelador, en la bañera repleta de agua y sales, en el cajón de las herramientas o en la despensa, y preguntarse de paso cuál es el sitio que debe ocupar la escritura. Quien, por el contrario, la ha abierto, hincando con fuerza la punta triangular del abrelatas, ha entendido que hay caminos que no tienen regreso.

Otros, sí: *Seis-seis-seis versión original subtitulada* han escrito en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca un servilletero de bar. Mientras una mano sujeta el soporte de cartón, la otra, con los dedos índice y pulgar haciendo pinza, va sacando una a una las hojas, manchadas de poemas, collages, aforismos, manifiestos, como si fueran servilletas utilizadas en otra merienda, y vueltas a colocar para uso del siguiente comensal.

Trabajo de todos los días, trabajo duro. Las nuevas masas artísticas a las que va dirigida la carpeta *Soviet Concept* tienen que desenroscar las tuercas que la cierran para poder leer los panfletos del interior; los tornillos son Herza 5.6, tornillos de verdad. Los *artistas de la cuarta revolución* no engañan a nadie.

Podemos detener los ejemplos aquí. El lector habrá reparado que, a diferencia de otros capítulos, en éste no aparecen referencias bibliográficas. Claro, como no se trata de libros ... Lo cierto es que el catálogo de escrituras que aquí

desplegamos es huidizo como pocos, evita generalmente librerías, bibliotecas, kioscos, y bibliografías; prefiere, por el contrario, el viaje en el vagón de la compañía de correos, el bolsillo, la mesa, las manos. Esta escrituras hacen lo que hacen (el acto) antes por el placer que por la reproducción: son tiradas cortas, breves, artesanales, que se dejan contar, numerar.

Ilegales, apócrifas, íntimas, secretas, se quieren a sí mismas como tesoros sólo por vivir escondidas. Hay que salir a buscarlas. Y una vez encontradas, hay que seguir buscando, ganárselas con el sudor de nuestras manos. Y es que no se dejan, prefieren el juego a la tesis doctoral, el olvido al aburrimiento de la facilidad.

Que no ofrezcamos más ejemplos no quiere decir que el catálogo termine aquí: las botellas, las cacerolas, las puertas, las ventanas, ... pueden ser libros.

Y nuestra boca.

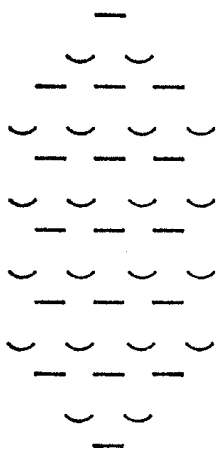
Poesía visual

TORRES ya estaba encerrado en Monterroso cuando éste último se aplicó a dar al mundo los escritos del primero. *Lo demás es silencio* fue el título que imponía la ley. El caso es que entre la heterogénea antología se abren paso unas pocas páginas que tratan de “Traductores y Traidores”. En ellas, y tras exponer las dificultades del traducir, Eduardo Torres presenta cómo tras hacerse la eterna pregunta: “¿Qué es lo que debe hacerse cuando uno se lo propone, traducir la letra o el espíritu?”, resolvió la cuestión ayudado por un texto del poeta alemán Christian Morgenstern; quede aquí el lúcido ejemplo:

Tal vez estas divagaciones serían ociosas si en los últimos tiempos yo mismo no hubiera dedicado parte de mis ocios a este divertimento. Pero ahora, para abreviar, pues el tiempo, como de costumbre, está pasando, sólo quiero relatar en muy pocas palabras mi experiencia con la traducción de un poema del poeta alemán Christian Morgenstern, por ser un caso, además, tal vez único en ambas lenguas.

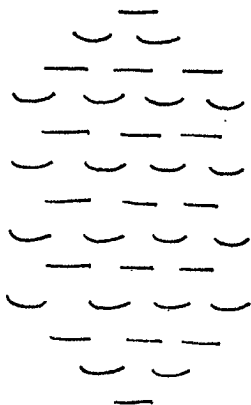
Al notar la estructura del poema me planteé desde el principio mismo la famosa disyuntiva: ¿letra o espíritu? Claro que de acuerdo con la línea de conducta que una y otra vez me tracé desde la infancia, al final decidí optar por los dos, cada uno por su lado. Así en medio puede verse el poema original:

Fisches Nachtgesang

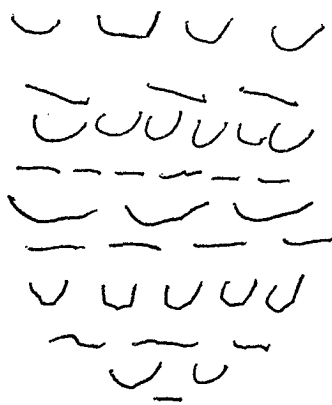


y en la próxima página, en los extremos izquierdo y derecho, como el buen y el mal ladrón de la leyenda, las versiones literal y espiritual:

La serenata del pez



Nocturno en la pecera



Abora bien, y para finalizar, ¿con cuál de las dos se queda el buen o el mal lector, que también los hay? Es indudable que con la que mejor le parezca; o con ninguna, si ejerce a su sabor la libertad que se desprende de todo arte por esencia no sujeto a pasiones, reglas, o presiones internas.⁹⁰

La traducción, en cualquiera de sus formas y referida a cualquier contenido es, por definición, generadora de escritura. Si admitimos, con Raymond Queneau, la traducción como posibilidad dentro de una misma lengua, podemos plantear la escritura de un poema visual como traducción de otro que no lo sea. Utilizar, otra vez, un texto como inicio de nuestra escritura vuelve a ahuyentar la fantasmal presencia de la página o la pantalla en blanco. Y actuando de esta manera, damos por bueno el encabezamiento de estas páginas: hacer futuro con pasado. No hicieron otra cosa nuestros primeros poetas, en la no tan lejana Edad Media: dar forma nueva a lo viejo.

Y puestos a referirnos a tradición, todavía pertenecen a cierta memoria colectiva española los versos de Antonio Machado en su “Recuerdo Infantil”

*Una tarde parda y fría
de invierno. Los colegiales
estudian. Monotonía
de lluvia tras los cristales.⁹¹*

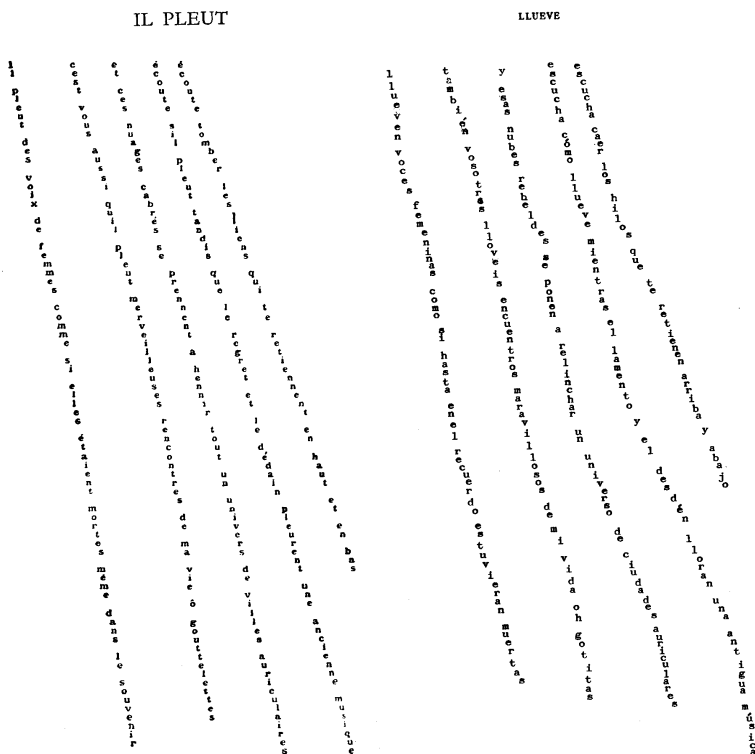
Aparte de que los cuatro octosílabos convoquen una poderosa imagen, parece que andamos lejos de lo que venimos entendiendo por poesía visual. Esta estrofa nos interesa.

Se trata de recorrer el trayecto del siglo XX hasta llegar al poema de Felipe Boso, donde queda a solas la palabra lluvia con la i invertida. Hemos señalado como primera etapa la del caligrama; bastaría para llegar hasta allí imitar a Guillau-

⁹⁰ MONTERROSO, Augusto: *Lo demás es silencio*. México, ed. Joaquín Mortiz, 1978. p. 97.

⁹¹ MACHADO, Antonio: *Poesías Completas*. Madrid, Espasa Calpe, 1980. p. 78.

me Apollinaire⁹², bien partiendo sílaba a sílaba y disponiendo en estricta vertical, como es el caso de *Écoute s'il pleut écoute s'il pleut*, bien colocando una letra debajo de la otra hasta formar la cortina del más conocido *Il pleut*:



Ya hemos dibujado la lluvia. Y el repiqueteo sobre la página no ha cambiado en nada el férreo discurrir de la sintaxis. Tendremos que borrar, tachar, cortar todo lo que no sea ni parezca sustantivo para ir avanzando, quedarnos con *tarde, invierno,*

⁹² APOLLINAIRE, Guillaume: *Los Caligramas*. Zaragoza, Colección Pliegos y Cierzos del Noreste, 1983. p. 40.

colegiales, monotonía, lluvia, cristales, disponer el sexteto como mejor nos parezca sobre la superficie de tendencia rectangular.

Y seguir, salvar sólo la *lluvia*, quizás repetirla (monotonía) hasta convocar el aguacero; quizás inscribirla sobre una hoja transparente.

Hemos llegado a la lluvia con la *ı* de Boso. Podemos ir más allá: regresar a la estrofa, cortarla en pedazos que no dejen adivinar más allá de la letra, lanzar los pedazos al aire, dejarlos llover.

O esperar el día de lluvia, asomarnos a la ventana con los cuatro versos escritos a mano con tinta azul escolar y dejar que el agua devuelva a sus orígenes la idea primera.

Abecedario

SI en *Hacer buena la letra* entendimos el abecedario como unidad generadora de escritura, nada nos obliga a conservar esa indivisibilidad, y puestos a eso, a hacer buena la letra, bien podemos partir por donde nos plazca y sacar y meter del cesto de Atxaga (definitivamente, el Príncipe de las letras) lo que nos convenga:

Me trajeron una cesta llena de palabras que empezaban por la tercera letra del alfabeto, y me pidieron que dijera algo de todas y cada una de ellas. “Son ciento y la madre”, dije contemplándolas. “Olvidate de la madre”, me dijeron, “concéntrate sólo en las que comienzan por C”. Reaccioné entonces como el cocinero ante un cocido, es decir, haciendo una cata y sacando una cucharada de palabras. Las puse luego en un cuenco, y las conté. Eran quince, eran concretamente las palabrasocol, cocolera, cocolero, cocoliche, cócora, cocoso, cocotal, cocote, cocotero, cóctel, coctelera, cocuiza, cocuyo, cocha y cochambre.

“Creo que me pedís demasiado”, dije convencido. “Me pongo a pensar en las palabras que hay en la cuchara y me doy cuenta de que el antiguo filósofo tenía razón. No sabemos nada. Al menos, eso me pasa a mí. No sé nada, no sé por ejemplo qué coño puede querer decir una palabra como cocuiza. Por no hablar de cocoliche o deocol. En realidad, lo único que entiendo bien es eso de cochambre”.

Esta *Versión personal de la letra C*⁹³ que así se inicia, se va enredando hasta quedarse casi sin salida. Casi:

“¿Estaré atrapado en una pesadilla?”, pensé. “¿Estaré condenado a moverme en círculo?”.

No sé quién me ayudó en ese momento. Quizás Catulo, quizás Cicerón. De cualquier forma que fuere, la cuestión es que tuve una idea para salir del círculo y llegar al ansiado punto final. Diciéndolo de otra manera, me acordé de que existía, dentro de la C, una palabra mágica que me podía otorgar libertad, y que esa palabra era CONTINUARÁ...

Hay en el trazado de Atxaga una subrepticia manifestación del ancestral desnudo clasificatorio del ser humano: juntar todo lo que empieza por c, por m, por a. Pone proa Atxaga, y nosotros con él, hacia territorio de tautograma. Etapa intermedia, esfuerzo sin esfuerzo, será la que llega de la mano de Jaime Tello:

*Se habla de cosas de primera segunda o cuarta mano
De una mano de poker y de las manos libres*

*De manos muertas y de la última mano de barniz
De informaciones de primera mano
De maniáticos maniatados manumisos amanecidos emanando
[manidas mantenciones de maní*

*De manirroto mancos amanuenses
De Manuela mancomunadamente manoseada
De manisueñas manicuristas mañosas
De maniobras manipuladas a mano fuerte a mandobles de manopla
Así ¿cómo no hablar yo de mi mano?⁹⁴*

⁹³ ATXAGA, Bernardo: “Versión personal de la letra C”, en *El Periódico de Aragón*, 3 de agosto del 2001.

⁹⁴ TELLO, Jaime: *Panorama de la nueva poesía colombiana*. Bogotá, ed. del Ministerio de Educación, 1964. p. 321.

Y triunfo de la intrepidez el soneto de Quevedo:

*Antes alegre andaba, agora apenas
alcanzo alivio, ardiendo aprisionado;
armas a Antandra aumento acobardado;
aire abrazo, agua aprieto, aplico arenas.*

*Al áspid adormido, a las amenas
ascuas acerco atrevimiento alado;
alabanzas acuerdo al aclamado
aspecto, a quien admira antigua Atenas.*

*Agora, amenazándome atrevido,
amor aprieta aprisa arcos, aljaba;
aguardo al arrogante agradecido.*

*Apunta airado; al fin, amando, acaba
aqueste amante al árbol alto asido,
adonde alegre, ardiendo, antes amaba.⁹⁵*

Queda tras la lectura la sensación de haber agotado toda una especie, la de la *a*. Estamos equivocados; ahora bien, como las sensaciones no entienden de equivocaciones —ni falta que hace— ésta persistirá y con ella el gusto. Sí, nos gusta la abundancia que tiende a lo infinito, y nos gustan las repeticiones. Hay repetición en el tautograma y la hay en el monovocalismo (¿y no la hay siempre que encontramos literatura?)

En el monovocalismo, una sola vocal, la elegida, se encarga de dar voz a todas las consonantes:

*forro zorros monto toros rompo loros
corto topos topo tordos troto potros
mocho monos combo lobos osos sofoco*

⁹⁵ QUEVEDO, Francisco de: “Celebra a una dama poeta, llamada Antonia”, en *Obras completas*. Tomo II. Madrid, Aguilar, 1978. 6ª ed. p. 115.

soplo mocos ojos mojo mondo troncos
globos rojos gordos rombos trompos
todo convoco
hombro con hombro coloco
todo compongo corrompo
froto torsos dorso dorsos
morboso rozo
moroso gozo
provoco fogoso colmo
plomo troco por oro
oro por lodo
contornos torno porosos
borro pulverosos rostrós
corono toscos colosos
o soso como bobo rondo solo
monótono monólogo
loco zozobro
todo noto todo toco todo tomo
color olor sapor
todo nombro formo orno
confronto corrobora o borro
como pongo podo
como doto boto
conozco todo don
todo tono todo son
sol otoño flor
capo cogollo chopo
chorro bochorno borbollón
orondo glaso
o chocho bocho
con pomposos horóscopos conforto
o torpor dolor horror otorgo
goloso todo como
glotón todo lo sorbo⁹⁶

⁹⁶ YURKIEVICH, Saúl: “Glotón todo lo sorbo”, en *Rimbomba*. Madrid, Hiperión, 1978. p. 36.

Parece imposible, y en un principio es esta acrobática dificultad la que nos atrae ya como escritores ya como lectores. Sin embargo, la dificultad se desvanece pronto, (resolverla es cuestión de tiempo) y la atracción permanece. Cifrarla en el solo hecho de la repetición queda corto; la repetición no es suficiente para provocar tanto estupor. Hay en el monovocalismo una calculada transgresión, tanto más perversa cuanto más escondida; en ella reside su poder, y es que el monovocalismo no es el texto que utiliza exclusivamente una vocal; es, como diría Eric Beaumatin, el que no permite que aparezcan el resto de las vocales, un enorme lipograma. Y lo prohibido seduce.

Deslumbrados ante semejantes proezas quizás con vendría pararnos a convenir que en nuestros intentos por dar dobles y hasta triples volteretas literarias, caben los fracasos, los errores y las caídas en la red. Ni quita ni pone a nuestros textos el hacerle caso a medias a la retórica, a ejemplo de la siempre irreverente Gloria Fuertes:

LA MAJA DE SOLANA

*LA maja de la Plaza de la Paja,
cuando el chulo se la raja,
se desgaja
 la refaja,
saca y pule
 la navaja,
corta y taja,
¡Es Pepa la Desparpaja!⁹⁷*

Es más, la falta de logros bien pueda ser aparente y responder, en cambio, a una intención, la de colocar paja con objeto de apreciar mejor el grano. La física y algunas poéticas han dado nombre a lo que escapa al orden establecido: clinamen.

⁹⁷ FUERTES, Gloria: *Antología poética 1950-1969*. Barcelona, Plaza & Janés, 1970. Prólogo y selección de Francisco Ynduráin.

Frente a la repetición presente (tautogramas y monovocalismos) y la repetición ausente (lipogramas) se levanta la unidad, y nosotros con ella. Aislar la letra, dejarla a solas, dejarla. Si queda en la casa grande de Ramón⁹⁸, no tardará en decirse a sí misma:

La B es el ama de cría del alfabeto

La K es una letra con bastón

La T es el martillo del abecedario

Si somos nosotros quienes queremos decirlo, el dibujo nos ayudará:

D

*Hice una D tendida como una barca
y todo mi cuarto se hizo playa.
Sentía el rumor rizado de la orilla
y el alquitrán que hay bajo la luz marina.*

*La D tiene su vela blanca y panzona,
su estela,
su verga,
y su bandera.
Vino hasta mí venciendo el monte,
la reja, la escalera y la puerta cerrada.
Vino sin pescadores,
sin remos, redes ni boquerones.*

*Aquí está la D ladeada,
lancha en la orilla encallada,
perdida yo no sé donde
y ballada sobre mi nombre.⁹⁹*

⁹⁸ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Greguerías*. Madrid, Cátedra, 1983. 3ª ed.

⁹⁹ MORENO VILLA, José: *Jacinta La Pelirroja*. Madrid, Ediciones Turner, 1977. p. 48.

Algo de lo certificado por Joan Brossa:

El desayuno

-¿Qué quiere desayunar?

-Gracias, buen provecho.

*No sé, cuando escribo hago ganchos en las eses
y arcos en las des.¹⁰⁰*

La letra sola, la letra a solas, es capaz de despertar
desproporcionada ternura:

*Ab las palabras más maravillosas,
“rosa”, “poema”, “mar”,
son m pura y otras letras:
o, a ...¹⁰¹*

O sembrar lacerante inquietud:

1969 D.C.

I

*Tarde es perder la casa la calle+
el aula Y la escritura en el cua-
derno iluminado por un juego de r
-ayas Si algún paraíso hubo ya se*

*fue si no vino Y sobre el rostro+
las manos me canso de seguir toda
clase de letras y números La cama
se ha vuelto canoa un río de lec-*

¹⁰⁰ BROSSA, Joan: *Me hizo Joan Brossa*. Barcelona, Lumen, 1989. Trad.: José Batlló. p. 29.

¹⁰¹ OTERO, Blas de: “Cartilla (poética)”, en *Verso y prosa*. Madrid, Cátedra, 1987. p. 20.

*turas Nada que soñar Alguien Nad-
i El hombre viaja Espera solo Y r
-euerda la hora Se asoma a la p-*

*uerta Mira brevemente Se regresa+
Lo quieren dejar morir Lo escamo-
Tea Incomunicados A tientas lo p*

II

*-alpan Ha perdido el amigo El no+
sabe dónde vive y cómo siembra s-
us pasos ¿Qué espera? A nadie es-
pera ¿Qué habla? ¡No le hablan! Y*

*cuando se equivocan o buscan sus+
señas se devuelven con horror Han
abierto la puerta. Se castigan por
indiscretos Se creen más jóvenes+*

Sin tiempo¹⁰²

Es *m*, *n*, *ñ* un bello tratado acerca de la decapitación. También la ruptura nos gusta. Por partes: a b c d ario.

¹⁰² PUBÉN, José: *m, n, ñ*. . Bogotá, 1977. p. 18.

Diccionario

TAN descontento estoy de las enciclopedias, que me he hecho la mía propia para mi uso personal. Arturo Schopenhauer estaba tan descontento de las historias de la filosofía, que se hizo la suya propia para uso personal¹⁰³. De esta manera, haciendo suyo el dictado de Nicanor Parra y de tantos otros algo más anónimos, Alberto Savinio da inicio a su *Nueva Enciclopedia*.

De eso se trata, de escribir un diccionario propio. Después de todo lo dicho acerca de este singular libro, no nos queda sino aceptar que cualquier nuevo diccionario ya está escrito en las páginas de alguno de los ya existentes; podemos aprovechar la conclusión al pie de la letra y comenzar nuestra empresa sin añadir nada a lo ya escrito, simplemente buscando un nuevo orden a lo tan férreamente ordenado. Hacer de nuestra tarea algo manual facilitará esta vez, como ya sucedió en lo que tocaba a la poesía visual, el encuentro feliz. Así que pertrechados de un número suficiente de fotocopias, tijeras y pegamento, podemos comenzar por rendir homenaje a Dadá: del cruce sobre la hoja de las definiciones fragmentadas de *dadaísta* y *dado*, obtendremos:

dadaísta.adj. Perteneciente o relativo al juego.s.m. Pieza cúbica de hueso, marfil u otra materia, en cuyas caras hay señalados puntos.

¹⁰³ SAVINIO, Alberto: *Nueva Enciclopedia*. Barcelona, Seix Barral, 1983.

Este proceder por parejas nos abre ancho camino, valga como segundo ejemplo el encuentro de la primera definición de *laberinto* con la segunda de *labio*:

laberinto. s.m. Lugar artificiosamente formado por calles y encrucijadas, para que, confundiéndose el que está dentro, no pueda acertar con la salida.// 2. fig.m. Cada una de las dos partes exteriores, carnosas y movibles de la boca, que cubren la dentadura. Se llaman superior e inferior.

Con tijeras, a pluma, o a teclado, se trata de encontrar nuevas definiciones para palabras conocidas. Existen algunos diccionarios que pueden servirnos como modelo de logros, aquellos que García Márquez califica de *rupestres* y que según él *intentaban atrapar una dimensión de las palabras que era esencial para el buen escribir: su significado subjetivo*¹⁰⁴. En 1857 publica Don Luis Marty Caballero un *Vocabulario de todas las voces que faltan a los diccionarios de la lengua castellana*, volumen que es lo que anuncia, y donde aparecen voces sorprendentes: *antropólogo, atípico, psicólogo, yoga, salvavidas, imitación, melancolía*. Si con el catálogo de voces de este vocabulario seguro que pueden escribirse algunos endecasílabos de Garcilaso y alguna que otra composición de ese saco que llamamos poesía fonética (*ajajá, alalá, chipé, chipí, cholé, choró*), las definiciones aparecen cargadas de imágenes, que el paso del tiempo ha vuelto literarias:

afectividad. s.t. instinto, propensión que nos hace amar a las personas y animales, y también a los objetos inanimados que nos rodean o que proceden de las personas a quienes tenemos afecto.// Protuberancia de la cabeza que indica el mayor o menor grado de desarrollo de esta propensión.

¹⁰⁴ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: Prólogo a *Diccionario Clave*. Madrid, SM, 1997.

A pesar de la bondad del modelo, y de la invitación a imitarlo (esa forma de aprendizaje), quizás no nos convenga demasiado abandonar las páginas del diccionario, donde, por otra parte, está todo lo que necesitamos.

Propuso Lescure, en el seno de los trabajos del OuliPo, una estrategia bautizada con el enigmático nombre de S+7, que consiste en la inocente tarea de sustituir dentro de un texto cada uno de sus sustantivos por el séptimo que le sigue en el diccionario. *Sobre literatura potencial*¹⁰⁵ recoge alguno de los frutos que posibilitó esta constricción durante los talleres celebrados en Vitoria en el Encuentro sobre Literatura Potencial organizado en 1985. No fue en esta ocasión la herramienta el S+7, sino el S+4, y el texto que se prestó a la metamorfosis fue, ni más ni menos, la Constitución española, de ahora en adelante, la

Constricción española

Artífice 1

3. *La formalidad política del estafador español es el mondadientes parlamentario.*

Artífice 12

Los españolismos son mayores de edición a las 18 añoranzas.

Artífice 16

2. *Nadie podrá ser obligado a declarar sobre su idilio, relincho o crema.*

Artífice 17

1. *Toda personalidad tiene deriva al libertinaje y al seiscientos.*

Claro que lo propio de la escritura con diccionario sería sustituir cada palabra de un texto cualquiera por su defini-

¹⁰⁵ VVAA: *Sobre Literatura Potencial*. Vitoria, Universidad del País Vasco, 1987. p. 155.

ción, método desarrollado también por el OuLiPo y con ejemplo anticipatorio en español:

*Cállate, miriápodo de diez a doce centímetros de largo, con un par de patas en cada uno de los veintiún anillos en que tiene dividido el cuerpo, cuatro ojos y en la boca mandibulillas córneas y ganchudas que al morder sueltan un veneno muy activo – dijo de un tirón.*¹⁰⁶

Y puestos a terminar este *Juego de las reglas*, dejemos al diccionario decir que esto que aquí y ahora acaba no es ni será sino *Determinado número de cosas relacionadas entre sí y que sirven al mismo fin de pauta de escritura.*

¿Volveré?

¹⁰⁶ CORTÁZAR, Julio: *Rayuela/Julio Cortázar*, edición crítica, Julio Ortega, Saúl Yurkievich, coordinadores. España: Archivos, CSIC, 1991.

