

FELIPE MURIEL

LA POESÍA GRÁFICA DE EDUARDO SCALA

2001

A Felipe y Fernanda,

A Isabel y Nemesio.

INTRODUCCIÓN

Dos razones me impulsaron a emprender la investigación que ahora culmino. Una, la necesidad de presentar una obra de rasgos singulares, que se ha fraguado al margen de las últimas tendencias poéticas, y la segunda, el imperativo de colaborar en el estudio de una corriente sumergida de la poesía española de la segunda mitad del siglo XX, la “experimentación poética”.

Pero, ¿qué tiene de peculiar la obra de Eduardo Scala para merecer ese distintivo de singularidad? Aunque a lo largo de las siguientes páginas el lector tendrá abundantes datos que lo corroboren, ya podemos decir que su novedad radica en la *distancia estética* que media entre el *horizonte de expectativas* implicado en la obra scaliana y el de la mayor parte de los lectores de poesía de las tres últimas décadas del siglo XX ¹. Consideramos el criterio de *distancia estética* como factor decisivo para diferenciar las obras genuinamente artísticas de las llamadas obras de arte recreativo, que no exigen que la conciencia receptora se adapte al horizonte de experiencias aún no conocidas que traen consigo las primeras.

¹ Como es sabido, la noción de *horizonte de expectativas* —ligada también a Gadamer— fue adoptada en literatura por H. R. Jauss en 1967 para salvar del psicologismo el análisis de la experiencia del lector. Aunque posteriormente precisará el concepto discriminando entre *horizonte de expectativas* literario y social, Jauss reconocerá que necesita de un afinamiento sociológico, porque no pasará de ser una ficción heurística en tanto no tenga en cuenta la pluralidad efectiva y la diversidad de planos que se pueden determinar en el proceso de recepción. A este respecto le parece interesante la propuesta de Mandelkow de singularizar dentro de las expectativas de época, las de género (estilo, cánones de autores dominantes): H. R. Jauss, “La Ifigenia de Goethe y la de Racine” en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, p. 248.

1. NORMAS ESTÉTICAS DE LA ÉPOCA Y NOVEDAD EXPRESIVA DE LA OBRA DE SCALA

A principios de los setenta, época en que Eduardo Scala publica su primer libro, *Geometría del éxtasis* (1974), el panorama poético se ve progresivamente dominado por la estética *novísima*. El triunfo era, más que fruto de una operación comercial orquestada por Castellet y Gimferrer ², síntoma de un cambio estético que se había venido gestando durante la década anterior. Jaime Siles, en un acto de justicia histórica, desmonta la falacia de que los *novísimos* fueran los que reemplazaron el sistema poético de la poesía social por el del culturalismo vitalista ³. Lo justifica diciendo que, aunque los *novísimos* protagonizaran con la radicalidad de sus posturas el cambio, la renovación estética de los años sesenta estaba ya en la *praxis* poética de la generación del 36 (Gil-Albert, Rosales), en el grupo *Cántico*, en poetas como Bousoño, en el Postismo y en muchos miembros de la generación del cincuenta que o no habían hecho nunca poesía social (Claudio Rodríguez, Francisco Brines, Alfonso Canales, Álvarez Ortega) o habían evolucionado hacia posturas abiertamente críticas como era el caso de Valente o de Gil de Biedma.

La aportación de los *novísimos* fue decisiva para acabar con la monotonía de un discurso automatizado que había comenzado a mostrar, a mediados de los años sesenta, inequívocos síntomas de agotamiento. Como reacción a la vieja estética surge una nueva escritura que, derivando de la tradición simbolista y modernista, acentuaba la capacidad estética del lenguaje, al tiempo que apostaba por modos no lógicos de aprehensión de la realidad. La principal nove-

² Jenaro Talens, "De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970", *Revista de Occidente*, 101, 1989, pp. 107-127.

³ Jaime Siles, "Los Novísimos: la tradición como ruptura y la ruptura como tradición", *Ínsula*, 505, 1989, p. 9.

dad que aportaba reside en el hecho de incorporar a nuestra literatura un formidable arsenal de lecturas, de preocupaciones y procedimientos plurales, que, sin ser desconocidos en épocas anteriores, evidenciaban una sensibilidad más abierta, cosmopolita y sincrética. Su imaginario cultural combina, fruto de la asunción de tradiciones diversas, la poesía clásica y alejandrina, Catulo, Propercio, Góngora y los barrocos menores, el romanticismo europeo (Hölderlin, Novalis, Blake, Keats), los simbolistas y los poetas malditos (Baudelaire, Rimbaud, Poe, Mallarmé), el cine, el jazz, lo *camp* y las vanguardias⁴. La conjunción de todos estos referentes configurará el primer discurso novísimo, cuya recepción exige un lector especializado que atine a descubrir los ejes del poema y sepa situarlos en su correspondiente sistema referencial.

J. Siles establece una similitud —*mutatis mutandis*— entre el sistema de codificación gongorino y el de los *novísimos*⁵. Ambos esquivan elementos de la realidad cotidiana para sustituirlos por otros en un proceso de perífrasis continua, pero, mientras Góngora articuló en la mitología su sistema de referencias, éstos se apoyarán en el sistema antes descrito para leer simbólicamente la realidad.

Paralelamente al éxito de la tendencia esteticista, la experimental gozó de cierto predicamento a finales de los sesenta, gracias a la labor divulgadora de Julio Campal, el cual conseguiría aglutinar en torno de *Problemática-63* a un grupo de jóvenes poetas con clara voluntad vanguardista⁶.

También en ellos se registra, a instancias de Campal principalmente, un intento de recuperación de aquellos poetas o movimientos que representaban la ruptura en la cultura occidental. Así se vuelve a oír hablar de los simbolistas, de Apollinaire y los futuristas,

⁴ César Nicolás, “Novísimos (1966-1988): notas para una poética”, *Ínsula*, 505, 1989, pp. 11-14 y Antonio García Berrio, “El imaginario cultural de la estética de los novísimos”, *Ínsula*, 508, 1989, pp. 13-15.

⁵ *Ibidem*, p. 11.

⁶ José Antonio Sarmiento, *La otra escritura*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla y La Mancha, 1990.

el creacionismo, los surrealistas Vallejo y Larrea, los concretistas Gomringer, Haroldo de Campos, Decio Pignatari, etc.⁷

Para evitar confusiones, conviene precisar, no obstante, que dentro de la corriente experimental se amalgaman diversas tendencias —la letrista (Castillejo), la visual (Brossa), la fonética (Cirlot) y la concreta (Viladot, Pino, Boso)— de las que la última sería la que alcanzó una posición dominante. Desde el punto de vista teórico, la poesía concreta secundó durante su primera etapa (1965-1972) los planteamientos estéticos del Concretismo, enunciados en la década anterior por Max Bense, Gomringer y el grupo brasileño *Noigandres*⁸, hasta el punto de que fue catalogada, junto a la variante inglesa, como la segunda hornada de este movimiento internacional.⁹

Su enfoque de la poesía es netamente semiótico. Desde esa posición cuestionan que la poesía deba hacerse únicamente con palabras. Otros lenguajes como la fotografía, los objetos, las acciones, los símbolos, tradicionalmente considerados apoéticos, pueden convertirse en “signo sobre los cuales puede descansar un significado poético”¹⁰. No obstante, su campo de exploración seguirá concentrándose fundamentalmente en el sistema lingüístico. Se producirán mensajes económicos, de percepción instantánea, que buscan sorprender al lector por su efecto de choque y cuya novedad consiste en los nuevos recursos y soportes que emplea.

⁷ Jesús García Sánchez, miembro del grupo N.O., creará en 1970 la colección Visor, destinada traducciones de poesía extranjera. Se traduce a Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire, Tzara, Cummings, Mayakovski, Eluard, Cavafis...

⁸ Max Bense, *Estética* (1954), Eugen Gomringer, *Del verso a la constelación: función y forma de una nueva poesía* (1955), *Noigandres*, “Plan piloto para la poesía concreta” (1958).

⁹ Entre los trabajos que por esas fechas se hicieron eco de la producción concreta española, citemos a Julio E. Miranda, “Poesía concreta española: jalones de una aventura”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 273, 1973, pp. 512-533, Arturo del Villar, “La poesía experimental española”, *Arbor*, 330, 1973, pp. 43-64, José María Díez Borque, “La destrucción del verso: poesía concreta y sus derivaciones”, *El Urogallo*, 19, 1973, pp. 38-42., Fernando Millán, “La vanguardia como exilio”, *Artesa*, 73, 1974, pp. 9-20, Arturo del Villar, “Acercamiento a la poesía experimental española: De las letras en libertad a la poesía otra”, *Estafeta literaria*, 553, 1974, Antonio L. Bouza, “Introducción a la antología Odología poética”, *Artesa*, 25, 1975, Bernd Dietz, “Siete apuntes sobre poesía moderna y descrédito del lenguaje”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 303, 1975 y Emilio Gene, “La poesía experimental española”, *Mayurqa*, julio-diciembre 1976, pp. 357-365.

¹⁰ Fernando Millán, *Textos y antitextos*, Madrid, Parnaso, 1970.

Se prescinde del verso y, en su lugar, el poema compone una *constelación* de una o varias voces, que son reforzadas por la reactivación ideo- diagramática del significante y la ocupación libre de la página. Se continúa utilizando el libro como vehículo de difusión, pero, al tiempo que se redefinirán sus ingredientes formales, se integran otros soportes como el cartel, el cuadro, a fin de acercar la poesía al público.¹¹

Desde el punto de vista generacional, dentro de la tendencia conviven varios grupos. Uno, proveniente de la promoción del cuarenta (Pino, Cirlot, Brossa, Labordeta, Ory, Viladot) y cincuenta (Boso, Alejo, Bouza) y otro, estrictamente *novísimo* y en el que encuadramos a José Miguel Ullán, Fernando Millán, Ignacio Prat, José Luis Castillejo y el propio Eduardo Scala. Un simple repaso por las publicaciones nos permite apreciar cómo esa confluencia de estratos generacionales se registra especialmente a finales de la década de los sesenta y principios de los setenta, coincidiendo con la fase de expansión de la nueva poesía. Por ejemplo, en 1969 salen a la luz *La sola virgen la y Bronwyn, n* de Juan-Eduardo Cirlot, *Textos económicos* de Francisco Pino, *Soliloquios* de Miguel Labordeta, *este protervo zas* de Fernando Millán, *The book of i's* de José Luis Castillejo, *Concretos uno* de Enrique Uribe, *Situación uno*, antología de poesía N.O., *Caligramas* de Julio Campal. En 1970 lo harán *Con Bronwyn y Bronwyn z, x, y* de Juan-Eduardo Cirlot, *Solar* de Francisco Pino, *Poemes de la incomunicació* de Guillem Viladot, *T de Trama* de Felipe Boso, *Música de lobo* de Carlos E. de Ory y *Textos y antitextos* de Fernando Millán. Y en 1971, *Inger permutaciones* de Juan Eduardo Cirlot, *monuMENTALES REBAJAS* de Justo Alejo, *Poesía concreta* de Joan Brossa, Guillem Viladot y Josep Iglesias del Marquet, *Campos semánticos* de Gabriel Celaya, *Luzbel se refugió en mi verso y no puedo arrancármelo* de Antonio L. Bouza, *Poemas* de Julio Campal, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche* de Alfonso López Gradolí.

¹¹ Felipe Muriel Durán, "Le livre d'artiste en Espagne", en Montserrat Prudon (ed.),

Al margen del componente de azar que pueda haber en ese cruce de fechas, cabe suponer que la labor de Ángel Crespo en *Deucalión* y *Revista de Cultura Brasileña*, de Campal al frente de *Problemática-63* y el activismo de grupos como *N.O., Cooperativa de Producción Artística y Artesana, Parnaso-70* y *Artesa* colaboró a crear un clima literario favorable para que los poetas de mayor edad (Cirlot, Labordeta, Pino y de Ory), aguijados por el ímpetu de los más jóvenes, colaboraran con ellos y dieran a la luz nuevos trabajos.¹²

A pesar de que el eco de esas publicaciones se restringía a círculos minoritarios, la recopilación pionera de Enrique Martín Pardo, *Antología de la joven poesía española* (1967) ya tomaba nota de la existencia de una corriente de poesía concreta que ejemplificaba en los nombres de Fernando Millán, José Miguel Ullán y Zen Roca¹³. Sin embargo, la corriente más experimental fue eliminada de la famosa antología de Castellet *Nueve novísimos poetas españoles* (1970)¹⁴ por razones que luego señalaremos.

Pozuelo Yvancos señala que se ha reflexionado relativamente poco sobre la importancia del género discursivo de la antología en la construcción de la Historia Literaria¹⁵. Destaca que en el trazado de la antología y en la Historia Literaria interviene un acto de selección que, en la medida que intenta fijarse y preservarse en la historia posterior, tiende a la canonización y a la pedagogía. Por consiguiente, hemos de tener presente la dependencia entre los conceptos de an-

Peinture et écriture II, Paris, Éditions Le Différence/ Unesco, 1997, pp. 220-226.

¹² Ángel L. Prieto de Paula observa este fenómeno de rescate y contagio estético transgeneracional entre los herederos de la vanguardia, así como entre los representantes del intimismo culturalista (el grupo *Cántico*), cuya obra cobrará nuevos aires, al calor del presente: Vid. *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996, pp. 34-37. Jaime D. Parra y Francisco Ruiz Soriano sostienen que, aún reconociendo la heterogeneidad de las obras, *Cristo, cristal* (1968) de Cirlot, *Soliloquios* (1969) y *Autopía* (1972) de Labordeta, *Solar* (1970) de Pino y *Leer sin temor* (1976) de Ory comparten con los experimentales más jóvenes la misma tendencia a la economía expresiva y a la potenciación de los significantes: Vid. "Poesía viva: Poéticas abiertas de Postguerra", *Hora de Poesía*, 97-100, 1996, p. 178.

¹³ Madrid, Pájaro Cascabel, 1967.

¹⁴ Barcelona, Seix Barral, 1970. La editorial Península acaba de sacar en el 2001 una reedición.

¹⁵ José M^a Pozuelo y Rosa M^a Aradra, *Teoría del Canon y Literatura Española*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 125-126.

tología, canon e instrucción académica a la hora de explicar el proceso de confección tanto de *Nueve novísimos poetas españoles* como de cualquier crestomatía. En efecto, ¿qué razón asistió al antólogo para excluir de la nómina de los *novísimos* a los poetas llamados experimentales? Parece que fue una razón de homogeneidad estética. Con *Nueve novísimos* Castellet pretendía imponer un determinado modelo de ruptura estética, del que se eliminaron los extremos tanto vanguardistas (Ullán) como clasicistas (Colinas).¹⁶

La maniobra de taller en sí no era nueva, ya que desde la famosa selección *Poesía española contemporánea. Antología 1915-1931* (1932) de Gerardo Diego las antologías daban inequívocas muestras de convertir la poesía española en “una grata Sociedad Limitada de corte generacional y la historia del género en un destino manifiesto”.¹⁷

Sin ser nuestro propósito elaborar una historia de los descartes, sí queremos llamar la atención sobre el hecho de que la vieja hostilidad hacia las poéticas de vanguardia propició, entre otros motivos, su ausencia en las recopilaciones. Por ejemplo, quedaron fuera de la de Diego los herederos del ultraísmo porque tenían algo de hortera y bohemio que chocaba con el tono *scholar* de los amigos¹⁸. Veintiocho años después, en 1960, José María Castellet extirpó de *Veinte años de poesía española (1939-1959)* los posibles apéndices neosimbolistas (el grupo *Cántico*) o neovanguardistas (de Ory, Labordeta, Pino, Cirlot) en su empeño de consolidar una única norma, la poesía social. Y ya es sabida la parcialidad de la nómina *novísima*, contra la que reaccionaron los agraviados¹⁹ e incluso algu-

¹⁶ Pere Gimferrer declara: “Hay un poeta, que no nombraré, en cuya exclusión José María y yo estábamos entonces de acuerdo. Hacía entonces una ruptura vanguardista que no nos convenía... En cambio, debo decir que si Antonio Colinas no fue incluido, se debió simplemente a que José María estimaba que era excelentemente poeta pero demasiado clásico en comparación con los demás”. Cfr. Víctor García de la Concha, “Entrevista a Pere Gimferrer”, *Ínsula*, 505, 1984, p. 28.

¹⁷ José Carlos Mainer, “Para otra antología”, en *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor, 1998, p.10.

¹⁸ *Ibidem*, p. 11.

¹⁹ La antología *Teoría y poemas* del Equipo Claraboya de León (1971) acusaba a los novísimos de neocapitalistas complacientes con el franquismo. Cuatro años más tarde en *Parnasillo provincial de poetas apócrifos* ridiculizaron en la figura de un tal Demetrio Ca-

nos de los poetas antologados que ya en 1970 no se identificaban con la estética novísima.

Pero si partimos de la idea de que toda antología contiene una propuesta de paradigma poético, la selección castelletiana no tiene por qué sorprender. Otra cosa es conceder al repertorio de autores escogidos el rango de representatividad absoluta, toda vez que *Nueve novísimos* nació como plataforma de lanzamiento de un grupo reducido de poetas. En ese sentido, las recopilaciones de Enrique Martín Pardo, *Nueva poesía española* (1970), Antonio Prieto, *Espejo de amor y muerte* (1971), José Batlló, *Poetas españoles postcontemporáneos* (1974) y de Víctor Pozanco, *Nueve poetas del resurgimiento* (1978), conscientes de su papel en la configuración del canon, matizarían y enmendarían la labor de fijación de nombres y estéticas en una tanda de antologías, iniciada por Castellet y clausurada en 1979 por Concepción G. Moral y Rosa María Pereda con su *Joven poesía española*, que es considerada por la crítica como la que cierra el ciclo y oficializa la ruptura. Ahora bien, desde el momento mismo de su definición y lanzamiento, en el seno de la estética novísima, se desencadenó una lucha interna que, a la vez que condicionó la constitución del canon, propiciarían a la larga su transformación en una nueva estética ²⁰.

Es a mediados de los años ochenta cuando se produce el cambio de paradigma. La estética novísima, que había sido referente obligado de buena parte de la escritura poética de los años setenta, parece haber entrado en su segundo lustro en una fase de disolución y crisis, de la que son elocuente testimonio los silencios en los que se sumieron los que formalizaran en su primera hora la estética novísima, Carnero y Gimferrer ²¹. El relevo vendría de la mano de aquellos que, siendo *novísimos* por edad (esto es, nacidos entre

rrero Osorio al prototipo del poeta novísimo. Ignacio Prat lanzaría sendas andanadas contra los *novísimos* en sus artículos, “La página negra (notas para el fin de una década)” (1980) y “Contra ti: nota de un contemporáneo de los novísimos” (1982).

²⁰ Juan José Lanz, “¿Hacia la constitución de un nuevo canon estético? La última poesía española: de la generación del 68 a la generación del 80?”, *Hora de Poesía*, 97-100, 1996, p. 147.

²¹ César Nicolás, “Novísimos...”, cit., p. 13.

1939 y 1953), o no había publicado antes o si lo habían hecho su obra se apartaba ostensiblemente de los presupuestos de la estética novísima (Ullán, Juaristi, Trapiello, Juan Luis Panero, Antonio Carvajal, Aníbal Núñez, Jenaro Talens, Ramón Irigoyen, Ana Rossetti...).²² Eran los calificados *novísimos* disidentes.

A los *novísimos* disidentes Siles les reconoce una doble función. De un lado, suponen una alternativa a los cauces del discurso novísimo y, de otro, no pocos de ellos enlazan no sólo con los poetas del 50 —que serán modelo de dicción para ciertos poetas *postnovísimos*—, sino con parte de la tradición obliterada por la poética de los setenta: la generación del 36 (Panero, Vivanco, Rosales), el 98 (Unamuno), el postmodernismo hispanoamericano (López Velarde, Lugones) o el Manuel Machado de *El Mal Poema* ²³.

Para el período que se abre en 1977 y se cierra en torno a 1987 la crítica distingue, frente al predominio de la estética novísima durante la década anterior, una pluralidad de corrientes estéticas co-dominadoras. Lanz las reduce a cuatro: tendencia neo-surrealista, minimalista, neo-épica y figurativa ²⁴. Todas ellas gozaron de breves momentos de apogeo. La “poesía figurativa” (llamada también de la *experiencia*) tratará de convertirse desde 1987 en el canon dominante para los poetas más jóvenes ²⁵, pero lo cierto es que coexisten ahí grupos *postnovísimos* diversos.

Precisamente, por esas fechas algunos libros de los autores de mayor edad dentro de esa tendencia de recuperación del realismo (*La caja de plata* de Luis A. de Cuenca y *Curso Superior de Ignorancia* de Miguel D’Ors) obtienen un reconocimiento oficial y los ataques contra los *novísimos* arrecian. Se trata de un ejemplo más de

²² Jaime Siles, “Ultimísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización”, en Biruté Ciplijauskaitė (ed.), *Novísimos., Postnovísimos, Clásicos: la poesía de los ochenta en España*, Madrid, Orígenes, 1990, p. 145 y César Nicolás, “Novísimos...”, cit., p. 14.

²³ *Ibidem*, p. 147.

²⁴ José Luis García Martín toma prestado de la pintura este calificativo para referirse a aquellas tendencias que en los ochenta representan un retorno al realismo. Cita a la otra sentimentalidad granadina, la línea neo-simbolista (grupo Trieste), elegíaco-cernudiana (grupo Renacimiento) y la neo-tradicional.

las constantes refriegas literarias entre los estratos canonizados y sin canonizar, cuya dinámica la semiótica eslava ha sistematizado. Según Iuri Lotman, toda cultura, al estar sometida a la dialéctica centro/periferia, crea no sólo su organización interna, sino también su desorganización externa con el fin de tomar conciencia de sí mismo.²⁶ Al igual que los que ocupan el centro declaran su opción como cultura y califican de no-cultura las situadas al otro lado de la frontera, los defensores del nuevo paradigma rechazarán la estética anterior como no-poesía, trasladándola a la consideración de hecho del pasado, mientras que asocian el centro con el presente. Buena prueba de ello nos ofrecen las antologías fundacionales *Después de la modernidad* (1987) de Julia Barella y *La generación del los ochenta* (1988) de José Luis García Martín.

Una vez que hemos reconstruido las variaciones del canon poético en las tres últimas décadas del siglo XX, ocupémonos ahora de examinar las dificultades de recepción que la obra de Scala plantea. Durante la friolera de veinticinco años la producción scaliana ha permanecido semioculta. Como tardía reparación de ese desconocimiento, a finales de los años noventa, saldrá a la luz un volumen recopilatorio *Poesía (1974-1999)* en una editorial de prestigio, Siruela.²⁷ Entre las causas de tan insólita situación hay que apuntar tanto el profundo desajuste que se aprecia entre la dinámica estética y el andamiaje institucional como las complejas relaciones de analogía y diferencia con la norma estética dominante en cada momento ²⁸.

Cuando Scala publicó su primer libro *Geometría del éxtasis* (1974), la nueva estética se estaba implantando pragmática e institucionalmente. Hacía un año que Jaime Siles había ganado el premio Ocnos con *Canon* y por esas fechas José Batlló preparaba una

²⁵ Juan José Lanz, “¿Hacia la constitución...”, cit. , pp. 151-154 y José Luis Falcó, “La poesía: vanguardia o tradición”, *Revista de Occidente*, 122-123, 1991, pp. 170-186.

²⁶ Cfr. Iuri Lotman, “Acerca de la semiosfera”, en *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (trad. de Desiderio Navarro), Madrid, Frónesis-Cátedra-Universitat de València, 1996, p. 28.

²⁷ Eduardo Scala, *Poesía (1974-1999)*, Madrid, Siruela, 1999.

antología, *Poetas españoles contemporáneos*, con la que abría el modelo anterior, el preconizado por *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), a otras opciones poéticas que en esos momentos contaban ya con voces personales: Jover, Colinas, Siles, Talens ²⁹.

En ese contexto de tensión dinámica entre la norma imperante y la futura que, inconscientemente, se estaba gestando en la obra de ciertos *novísimos*, hay que enmarcar precisamente el trabajo de Eduardo Scala. Desde sus primeras aportaciones este autor irá forjando, en clara confrontación con los principios estéticos del momento, una poética del silencio y una estética de lo mínimo que definirá buena parte de la década de los ochenta. No es de extrañar, por tanto, que, a pesar de la tirada de quinientos ejemplares, *Geometría del éxtasis* pasara desapercibido.³⁰ Muy pocos lectores intuyeron la novedad que suponía la alianza de los géneros visuales con una poética que, denominada del silencio,³¹ pasaría a consagrarse en torno a 1980 como norma estética. Los más lo catalogaron entre los vanguardistas empeñados en la originalidad experimental. Otro tanto puede decirse de su segundo y tercer libro, *SOLUNA* (1977) y *Círcu-*

²⁸ César Nicolás extiende ese manto de silencio a los llamados novísimos disidentes (Luna, Prat, Masoliver, Aníbal Núñez y el propio Scala): Vid. “Poesía y Recepción. El caso de Aníbal Núñez”, *Ínsula*, 606, 1997, pp. 9-12.

²⁹ Fanny Rubio y José Luis Falcó, *Poesía española contemporánea. Historia y antología (1939-1980)*, Madrid, Alhambra, 1984, pp. 81-82.

³⁰ Como pusiera de relieve I. Even-Zohar, la literatura como institución no se comporta de manera diferente de cualquier otra institución socialmente establecida dentro del sistema de mercado. Propone una adaptación del esquema jakobsoniano de los factores de comunicación verbal para explicar los fenómenos culturales. De acuerdo con ese nuevo diseño la indiferencia e incluso rechazo que produjo el primer libro de Scala se explicaría no sólo por la condición de producto no repetitivo, sino porque el repertorio que lo hace posible no era en esos momentos un repertorio canonizado: Vid. “Factores y dependencias de la cultura. Una revisión de la teoría de los Polisistemas”, en Montserrat Iglesias Santos (ed.), *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco Libros, 1999, pp. 47-9.

³¹ En ese sentido Antonio Enrique y Carlos del Saz-Orozco publicaron sendos artículos, “Geometría del éxtasis” y “Geometrogramas líricos”, que aparecerían respectivamente en el *Ideal*, Granada, 10 de octubre de 1974 y *Sol de España*, Málaga el día trece de abril de 1975. Posteriormente serán reproducidos en el monográfico *Eduardo Scala. Los signos de la poesía*, *Bitzoc*, 24, 1995, pp. 51-4 y 55-59.

A partir de *SOLUNA* (1977) los libros de Scala se editarán mediante el sistema de cooperativa. Ciñéndonos a los primeros, señalemos que históricos de la experimentación—Eugenio de Vicente, Fernando Millán, Javier Ruiz y Rafael de Cózar— respaldaron su obra.

lo (1979), objetos nuevamente de parecida incompreensión y rechazo³².

Tras un período de silencio de cinco años, reaparecerá con *Cuaderno de agua* (1984), libro especular con el que, lejos de renunciar a sus planteamientos estéticos, profundiza en la experimentación lingüístico-visual de sus libros anteriores. No obstante, la conciencia de su posición marginal dentro del mercado poético se revelará en la significativa reducción del número de ejemplares por tirada. De esa forma, su condición poética de raro se prolongará coherentemente con la producir rarezas bibliográficas que eran distribuidas fuera de los canales comerciales de modo no venal³³.

Con todo, en ese intervalo de tiempo, se habían producido algunos cambios en el mapa poético. Agotada vía del venecianismo epigonal (Villena), el panorama poético exhibía una pluralidad de tendencias que iban de lo purista a lo prosaico, de lo autobiográfico a lo metapoético, de lo epigonal a lo neoexpresionista, aunque con el denominador común del minimalismo poético³⁴. César Nicolás diferencia dentro del minimalismo novísimo tres ramas, formalmente emparentadas, pero con una significación poética distinta: el conceptismo minimalista, la poesía neopurista y la poética del silencio³⁵.

Unidos por la retórica de la cortedad del decir y de la sugerencia, vemos a los representantes del *conceptismo minimalista* (Azúa, Ullán, A. Núñez), que hacen hincapié en la experimentación verbal y sintáctica, en la reflexión filosófica, en los injertos prosísticos o aforísticos; y, de otro lado, a los *neopuristas* (Siles, Sánchez Robayna), que, partiendo de los modelos conocidos de los años veinte (Juan Ramón, Valéry, Guillén) o de Mallarmé, Celan y los románticos ale-

³² Basilio Baltasar comenta en “El aura del poeta” (*El Paseante*, 7, 1987, p. 148): “Cuanto mayor era la precisión de su expresión (...) cuanto mejor compendaba la intención en su escueta narrativa rítmica, más despreciados o más admirados por lo que no eran”.

³³ De los quinientos de sus tres primeros libros se pasa a los doscientos sesenta de *Cuaderno de agua*, a los ciento cuatro de *Génesis* (1987), los diez de *Genomatría* (1987), los cien de *Ars de Job* (1990), los sesenta y cuatro de *Libro del Infinito* (1993) o los ciento treinta y cuatro de *Libro de la Palabra de las Palabras* (1997).

³⁴ César Nicolás, “Poesía y Recepción...”, cit. p. 10.

³⁵ “Novísimos...”, cit., p. 14.

manes, abordan una temática del silencio, con su correlato visual, el espacio blanco de la página. Concluye esta línea asimilándose con la llamada poética del silencio.³⁶

La poética del silencio, unida a lo metapoético y a la reflexión crítica del lenguaje, constituye una corriente transversal de la mejor poesía: se da en los místicos, los románticos, los simbolistas y el modernismo. Conocerá su fase de esplendor en nuestra lírica en el primer lustro de los años ochenta. Varios nombres se perfilan como cruciales en la génesis de ese estado de cosas: Octavio Paz, que fue quien suscitó el tema en el ámbito hispánico ³⁷, y críticos como George Steiner ³⁸ y José Ángel Valente, cuya labor creativa y ensayística se convertirá, junto a las reflexiones de María Zambrano sobre la creación y el silencio, en modelo para los cultivadores de esta estética ³⁹.

Hemos de retrotraernos a finales de los sesenta y principios de los setenta para señalar la aparición de los primeros ensayos — *Palabra y silencio* (1968) de Ramón Xirau y *Las palabras de la tribu* (1971) de José Ángel Valente— que abordan la importancia expresiva del silencio como elemento constitutivo del poema. Simultáneamente, se desarrollará una corriente de revisión crítica del lenguaje, que, planteada desde 1966 por Valente en *La memoria y los signos*, será continuada por algunos poetas del setenta (Gimferrer, Carnero,

³⁶ A fin de conocer los distintos tipos y actitudes que ante el silencio se han adoptado a lo largo de la historia de la cultura, aunque con especial incidencia en el siglo XX, consúltese a George Steiner, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano* (1976), trad. de M. Últorio, Barcelona, Gedisa, 1982, Susan Sontag, “La estética del silencio” en *Estilos radicales* (1966 67, 68 y 69), trad. de E. Goligorsky, Barcelona, Muchnik editores, 1984, pp. 11-43, Lisa Bolck de Behar, *La retórica del silencio*, México, Siglo XXI, 1984, Paolo Valesio, *Ascoltare il silenzio*, Bologna, Il Mulino, 1986; Lore Terracini, *I codici del silenzio*, Alessandria, Dell’Orso, 1986, Enma Sepúlveda Pulvirenti, *Los límites del lenguaje: un acercamiento a la poética del silencio*, Madrid, Torremozas, 1990; Amparo Amorós, *La palabra del silencio (la función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*, Madrid, Universidad Complutense, 1990 y Fernando Rodríguez de la Flor, *Biblioclasmo. Por una práctica crítica de la lecto-escritura*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1997.

³⁷ *El Mono Gramático* (1970), Barcelona, Seix Barral, 1974.

³⁸ *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano* (1976), *op. cit.*

³⁹ Amparo Amorós, “Dos tendencias características de la poesía contemporánea: la crítica del lenguaje y la poética del silencio”, en AA. VV., *Mis tradiciones (Poética y poetas andaluces)*, Córdoba, Ediciones de la Posada, 1988, p. 129.

Talens, Siles) hasta el punto de que se puede establecer una cierta poética común sobre la base de la vivencia del lenguaje como una experiencia de los límites ⁴⁰. Anota Miguel Mas que el carácter residual del texto, el conflicto entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado, el componente represivo del lenguaje institucional, el entendimiento del acto poético como proceso de producción de sentido, la consciente culpabilidad de “hablar un arte viejo” y el sometimiento, en fin, del lenguaje a la interrogación y autocrítica son algunos de los supuestos (en buena medida metapoéticos y autorreflexivos) hacia los que confluyen la poética valentiana y la de algunos *novísimos* .⁴¹

Y es ese último rasgo de desconfianza del decir el que concede a Valente, en opinión de Gimferrer, un puesto preeminente dentro de su generación y confiere unidad a su discurso ⁴². En rigor, no debe verse como ruptura, sino como expansión lógica de su pensamiento, el intento, apuntado en *Breve son* (1968) y en *El inocente* (1970), pero afirmado con rotundidad desde *Interior con figuras* (1976), de lograr el conocimiento de lo real a través de una retórica de la desposesión y el olvido.

Ante la imposibilidad del conocimiento, el acto de creación se concibe como un proceso de destrucción del utillaje poético, a la vez que en nostalgia del origen y en búsqueda de un lenguaje puro o punto cero. De ahí que el espacio del poema se convierta en lugar de tensión máxima entre contenido indecible y significantes. Conforme a esos presupuestos no es casual que Valente se haya interesado por la mística y haya reflexionado sobre las relaciones entre ésta y la poesía.⁴³ Para él, la experiencia poética y la experiencia mística convergen en la operación radical de las palabras sustanciales. Surgidas en territorios extremos, las palabras serían el resto o

⁴⁰ *La escritura material de José Ángel Valente*, Madrid, Hiperión, 1986, p. 70.

⁴¹ *Ibidem*, p. 72.

⁴² Pere Gimferrer, “La trayectoria de José Ángel Valente”, en *Radicalidades*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.

⁴³ *La piedra y el centro*, Madrid, Taurus, 1982 y *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets, 1991.

señal de estados privilegiados de conciencia, en los que se accede a una lucidez sobrenatural.⁴⁴ Partidario de una escritura mística de la revelación, tenderá a la negación de la identidad, al conocimiento del otro, al vacío y al silencio. Pero el silencio ya no es correlato o anécdota, sino que se erige en el objeto mismo del poema ⁴⁵, porque la poética se define, en palabras de su autor, como el arte de composición del silencio.

Aun admitiendo que el universo del último Valente estimuló a otros poetas (Gimferrer, Siles, Jover, Sánchez Robayna, Amorós) a proseguir la búsqueda de la palabra sustantiva o, mejor dicho, desempeñó, en palabras de Lotman, el papel de catalizador en la producción de textos posteriores ⁴⁶; tampoco podemos olvidar que hubo otros autores (Eugenio Padorno, Francisco Pino, Eduardo Scala) que practicaron por esos mismos años o incluso antes de que Valente abordara la problemática del silencio, una poesía silenciaria, o con las señas de hermetismo y condensación epigramática que luego serían marca identificativa de la poética del silencio a principios de los ochenta. Sin embargo, esos autores a causa de la escasa o nula recepción de entonces quedaron en la periferia del proceso. Dos son los factores que marcan la diferencia entre ellos, la capacidad de influencia sobre otras obras y las concreciones críticas.

Si es incuestionable la influencia literaria de Valente en el desarrollo de la poética del silencio, el radio de repercusión se aminora en el caso de Eugenio Padorno y Francisco Pino, restringido en el primero a un grupo de poetas canarios (Sánchez Robayna, M. Martín, J. C. Cataño, A. Sánchez, C. E. Pinto) ⁴⁷ y circunscrito en el otro Pino a los poetas que se reunían en la librería vallisoletana "Relieve"

⁴⁴ Vid. *La piedra ...*, cit, pp. 58-59.

⁴⁵ Andrés Sánchez Robayna, "La poesía de José Ángel Valente: suma de una lectura", en Teresa Hernández Fernández (ed.), *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Madrid, Cátedra /Ministerio de Cultura, 1995, p. 188.

⁴⁶ "Sobre el papel de los factores casuales en la historia de la cultura", en Iuri Lotman, *La Semiosfera...*, cit., p. 247.

⁴⁷ Amparo Amorós, "¡Los Novísimos y cierra España! Reflexión crítica sobre algunos fenómenos estéticos que configuran la poesía de los años ochenta", *Ínsula*, 512-513, 1989, p. 66.

(Justo Alejo, Santiago Amón, los hermanos Gutiérrez) ⁴⁸. Esa repercusión resulta casi inexistente en Scala, porque no va unido a ningún grupo o movimiento ⁴⁹.

Además, conviene subrayar que las lecturas que Gimferrer hiciera de la obra valentiana en *Radicalidades* favorecieron un giro en la recepción las obras de éste y su consagración, así como una mirada más comprensiva hacia las que en esta línea se habían producido en otros poetas ⁵⁰.

Resulta decisivo que, en la fase de formación de la nueva tendencia, se traduzcan y rescaten entre 1975-1980 en ediciones españolas e hispanoamericanas obras como las de Mallarmé, Valéry, Rilke, Celan, Ungaretti, Quasimodo. Además de darse a la estampa dos ensayos clásicos sobre el tema —*Lenguaje y silencio* (1982) de George Steiner y *Estilos radicales* (1984) de Susan Sontag— y se editen textos, además de los citados de José A. Valente y María Zambrano, de Sánchez Robayna y Amparo Amorós que sirven de soporte teórico de la actividad creativa de los poetas ⁵¹. El reconocimiento institucional de la corriente llegará en forma de premios de la Crítica, que recibirán respectivamente Jaime Siles por su *Música de agua* en 1983 y Andrés Sánchez Robayna por *La roca* en 1984.

De ese clima de mayor receptividad hacia lo silenciario se beneficiará la obra de Eduardo Scala que, por primera vez, tendrá acogida en las páginas de una revista de difusión internacional. El nú-

⁴⁸ José Manuel Rozas, “Poesía de renovación y experimentación” en AA. VV., *Literatura contemporánea en Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1986, p. 137.

⁴⁹ Su presencia como integrante de grupo únicamente cabe apuntarla en la recopilación “L’avant-garde poétique en Espagne (1963-1981)”, que José A. Sarmiento preparará para la revista *Do(k)s*, 50-53, 1982.

⁵⁰ Como hecho significativo hemos de reseñar la rehabilitación de la obra de Francisco Pino, producida a lo largo de la década de los ochenta y los noventa, y en las que se ha publicado su ingente obra inédita. Primero fueron los poemarios aparecidos en la colección Pliegos de Poesía de Hiperión desde 1978, luego *Distinto y junto. Poesía Completa* (Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1990, III vols.) y *SIYNO SINO* (Edición de Antonio Piedra, Fundación Municipal de Cultura-Ayto de Valladolid-Fundación Jorge Guillén, 1994-1995, III vols). También la obra poética de Eugenio Padorno ha accedido al canon de la literatura regional canaria, al ser incluida su *Teoría de una experiencia. Metamorfosis (Antología)* en la Biblioteca Básica Canaria en 1989.

mero siete de *El Paseante* (1987) ofrecerá como carta de presentación en sociedad una selección de sus primeros libros (*Geometría del éxtasis*, *SOLUNA*, *Genomatría*, *Cuaderno de Agua*), selección que vendría avalada por Basilio Baltasar, editor de *Bitzoc* y Julia Castillo, poeta premiada con el Adonais (1975), incluida en la antología *Postnovísimos* (1986) y adscribible a la poética del silencio⁵².

Será a partir de estos años, en los que la poética del silencio se ha afianzado y asimilado institucionalmente, cuando se advierte una mayor presencia pública de la obra de Scala mediante la edición de nuevos libros ⁵³ o mediante exposiciones ⁵⁴. Y es que, al igual que sucediera con los poetas experimentales de los años sesenta, tanto el libro como la sala de exposiciones se vuelven vehículos idóneos para difundir una actividad artística que sintetiza diversos códigos.

Sin embargo, el declive de la poética del silencio a finales de los ochenta, la permanente reticencia hacia lo visual-experimental y la vuelta hacia un nuevo neoclasicismo obstaculizan la definitiva recuperación de la obra scaliana, cuyas nuevas entregas —*Ars de Job* (1990) y *Libro del Infinito* (1993)— se desvían por entero del nuevo canon que trata de imponer la llamada poesía de la *experiencia*. Y como sucediera con sus primeros libros, las variantes estilísticas del minimalismo poético y de la experimentación lingüística y visual, al sobrepasar los códigos admitidos, son de nuevo desatendidas y rechazadas.

Con el objeto de romper ese reiterado e injusto relegamiento, la revista *Bitzoc* le dedicará un monográfico titulado *Eduardo Scala. Los Signos de la Poesía* en septiembre de 1995, donde se recoge una selección de trabajos críticos sobre su obra. El monográfico na-

⁵¹ Andrés Sánchez Robayna, *La luz negra (Ensayos y notas, 1974-1984)*, Madrid, Júcar, 1985 y Amparo Amorós, “La retórica del silencio”, *Los Cuadernos del Norte*, 16, noviembre de 1982.

⁵² Eduardo Scala, *El Paseante*, 7, 1987, pp. 136-149.

⁵³ *Génesis y Genomatría* (1987), *Ars de Job* (1990), *Libro del Infinito* (1993), *SOLUNA* (1993-94), *Libro de La Palabra de Las Palabras* (1997), *Pájaros /Aros* (1998), *Re/tratos* (2000).

⁵⁴ *POE+ Espaciales*, Colegio de Arquitectos de Palma de Mallorca (1987), *POE+ Genomatría / Ochogramas*, Círculo de Bellas Artes de Madrid (1989), *Escrituras*, Galería de

ce con un doble o triple propósito: uno, el de servir de recordatorio de la insobornable trayectoria artística del poeta, otro, el de actuar de modificador de los valores estéticos que han determinado la lectura errónea que sufre su obra (lo que la condena a la incompreensión y el olvido); y, finalmente, ligado al anterior, el de sancionar, desde la libertad que asiste a la comunidad de lectores, sus realizaciones estéticas. Por ello, la difusión de buena parte de su obra en una editorial de prestigio constituye una nueva legitimación y un medio para ampliar ese juicio de las instituciones, máxime cuando el canon de los *novísimos* es un asunto en fase de revisión.

Pero regresemos al año 1974, año en el que ve la luz su primer libro, *Geometría del éxtasis*. En línea con los textos que desde finales de los sesenta habían proclamado la ruptura ⁵⁵, *Geometría del éxtasis* nace por contraposición al Sistema. La invitación a desencuadernar el volumen y la afirmación con que se cierra el preámbulo “Esto no es un libro”, además de remitir a Mallarmé (*Un Coup de Dés*) ponen a las claras su espíritu combativo e inconformista ⁵⁶. Funda su territorio poético a espaldas de los géneros poéticos oficiales y de acuerdo con la retórica vanguardista de la oposición. Es un hecho probado que toda ruptura artística no sólo implica el nacimiento de una poética, sino la negación del sistema vigente. Y es en ese marco de enfrentamiento estético donde se produce la transgresión de las estructuras familiares que el receptor espera reconocer (el libro) y donde, al mismo tiempo, se propone otro modelo (el no-libro)

Víctor Martín (1991), *Libro del Infinito*, Círculo de Bellas Artes de Madrid (1993), Re/tratos (2001)..

⁵⁵ Citemos entre los textos que adquieren el carácter de manifiestos “Notas para una poética de nuestro tiempo” (1971), de Antonio Colinas y “Notas parciales sobre poesía española de posguerra (1971), de Pere Gimferrer y, entre las proclamas estéticas propiamente dichas, “Primer Manifiesto del grupo N.O.” (1969) y “Abandonar la escritura” (1968) y “Antipro”(1971) de Ignacio Gómez de Liaño.

⁵⁶ El gesto de ruptura que *Geometría del éxtasis* conlleva prolonga otro anterior, la quema en 1971 de *Poemas de Brisaireviento*, conjunto de versos que obedecían, según su autor, a una estética de corte nerudiano con la que ya no se identificaba. *Geometría del éxtasis* se presenta como el primer fruto tras hacer *tabula rasa* de la obra anterior.

que, al no acomodarse al horizonte habitual de expectativas, es recibido por el público como una insolencia, provocación o sacrilegio.⁵⁷

La creencia de que la estética vanguardista desestabiliza los modos convencionales de producción y recepción se confirma nada más encarar el primer poema de *Geometría del éxtasis*. La fragmentación del discurso, la disposición tipográfica estrangulada, el ritmo espacial, las conformaciones visuales sólo son comprensibles desde planteamientos cercanos a la vanguardia histórica y, en última instancia, a *Un Golpe de Dados* (1898), de Stéphane Mallarmé, y desde una redefinición vanguardista del acto de lectura como experiencia coproductiva. Puede que el lector, al no ajustarse la nueva obra a la estética de la identidad, la perciba como un producto artístico carente de normas. Sin embargo, esa suposición es errónea, porque si bien se puede destruir el sistema actual de reglas, no así el principio de sistematicidad: la creación al margen de las reglas y de las relaciones estructurales es impensable.⁵⁸

Como es sabido, Mallarmé será el precursor de la reconsideración espacial de la escritura, según la cual, la página se convierte en el escenario donde la palabra, apoyada en las posibilidades expresivas que los blancos y los recursos tipográficos le confieren, alcanza su autonomía estética⁵⁹. Así elementos externos como el formato, la encuadernación, la tinta, el papel, la tipografía, o internos, como las grafías y la disposición espacial se convierten, fruto de un proceso de actualización sistemática, en vehículos de información sígnica,

⁵⁷ Iuri Lotman, *Estructura del texto artístico* (1970), trad. de Victoriano Imbert, Madrid, Istmo, 1988, pp. 348-354. Para conocer cómo se traduce esa estética de la oposición en las vanguardias históricas, consúltese el trabajo de Ana María Gómez Torres, *La retórica de la nada: en torno a la poética de las vanguardias*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1998, pp. 21-32.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 352.

⁵⁹ Para J. Derrida, la poética irreductiblemente gráfica de Ezra Pound y Mallarmé constituye la primera ruptura de la más profunda tradición fonocentrista occidental: *De la Gramatología* (1967), trad. de Óscar del Barco y Conrado Ceretti, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971, p. 124.

Jerome J. McGann explora la estrecha relación que se establece entre la tipografía y el estilo de autores como William Morris, Emily Dickinson, W. B. Yeats, Ezra Pound y Gertrude Stein: *Black Riders: The Visible Language of Modernism*, Princeton University Press, 1993.

cuyo código estético el lector debe desentrañar en el proceso de recepción.⁶⁰

Con posterioridad, fueron surgiendo propuestas tales como las del movimiento cubista, futurista, letrista, espacialista y concreto que, al reivindicar los valores fónicos y pictográficos, acentuaron la hegemonía estética del significante hasta el extremo de ahondar en la desarticulación del signo lingüístico, en cuanto unión solidaria de forma y significado.

Recordemos que entre 1962 y 1965 se produjo una asimilación de las vanguardias en ciertos ámbitos universitarios⁶¹ y que empezaron a formarse los grupos —*Problemática-63*, *Zaj*— que vertebrarían durante los primeros años la actividad experimental. En concreto, 1965 será el año en el que se den a conocer en exposiciones colectivas junto a representantes de la vanguardia internacional (Isou, Gomringer, Pignatari, Augusto y Haroldo de Campos, Garnier, etc.). A excepción de *Nou plast poemes* (1965), de Guillem Viladot, los primeros libros no aparecerán hasta 1967, año en que publican Juan Hidalgo (*Viaje a Argel*) y José Luis Castillejo (*La caída del avión en terreno baldío*)⁶². Es, pues, un hecho contrastado que a partir de mediados de los sesenta se habla crecientemente de la vanguardia y que incluso se la podía conocer a través de exposiciones y ciclos de conferencias⁶³ e, indirectamente, a través de las traducciones que iban saliendo.

Tras todas estas iniciativas latía una preocupación común a la generación del setenta, la de devolver a la palabra poética la auto-

⁶⁰ Roland Posner, “Comunicación poética frente a lenguaje literario”, en José Antonio Mayoral (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco Libros, 1999, p. 132.

⁶¹ Julio Campal dictó un ciclo de conferencias titulado “De Mallarmé a nuestros días” en la sede madrileña de las Juventudes Musicales a finales de 1962.

⁶² Juan José Lanz, “Presupuestos para una teorización de la poesía experimental en España”, en *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1994, p. 185.

⁶³ La *Cooperativa de Producción Artística y Artesana*, grupo surgido de la desmembración de *Problemática-63*, organizó con la colaboración del Instituto Alemán en diciembre de 1967 un ciclo de conferencias, bajo el título “Nuevas tendencias: poesía, música, cine”, en el que se dieron cita destacados autores vanguardistas del momento como Gomringer, Max Bense, Reinhard Döhl y Gerard Rühm: Cfr. AA.VV., *Poesía experimental. Estudios y teoría*, Madrid, Instituto Alemán y Cooperativa de Producción Artística, 1967.

nomía estética en contraposición al utilitarismo contenidista propio de la poesía social ⁶⁴. Era lógico que, en consonancia con la primacía estética del lenguaje, se revalorizan procedimientos de barroquización y las estrategias surrealistas y visuales, a la par que se reflexionase sobre el acto poético, la esencia y función de la poesía.

A partir de 1970 Pere Gimferrer con *Els miralls* y Guillermo Carnero con *El sueño de Escipión* (1971) inician, por caminos distintos, una reflexión metapoética sobre la naturaleza del poema. El motivo inicial de su reflexión y el blanco preferido de sus críticas se dirige a la incapacidad del lenguaje para reflejar y transformar la realidad circundante. La poesía reflexiona y tematiza su propio proceso compositivo. Con ello se origina en realidad una fase de disolución y crisis (1970-1975). El poema, desvelado como ficción o anatomía, desenmascara su representación, acentúa su aniquilación, designa un mecanismo ilusorio: se hace abstracto y puramente autorreflexivo ⁶⁵.

Cuando Guillermo Carnero en “Le Grand Jeu” de *Ensayo de una teoría de la visión* (1976) postule que “hay que invertir el proceso creador; no de la emoción al poema/ sino al contrario”, está declarando su oposición a la idea que, desde el Romanticismo, se tiene de la función de la poesía. Supuestamente, ésta había de acercar la experiencia del sujeto al *logos*, al habla; sin embargo, el poema escrito no es el espacio de recuperación del *logos* desde un punto de vista extralingüístico, sino la génesis de una nueva experiencia, aquella que el lenguaje crea.⁶⁶ Si el poema es el espacio de borradu-

⁶⁴ Guillermo Carnero, “La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano”, *Revista de Occidente*, 23, 1983, p. 56.

⁶⁵ César Nicolás, “Novísimos ...”, cit., p.13.

El fragmentarismo, la elipsis, la yuxtaposición caótica de imágenes, el poema circular, el poema-boceto son algunos de los recursos con que el discurso poético trata de reproducir las vacilaciones, las dudas, la desconfianza que despierta la capacidad de representación del lenguaje: Vid. Leopoldo Sánchez Torre, *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1993, pp. 247-258.

⁶⁶ Ignacio-Javier López, “El olvido del habla: una reflexión sobre la escritura de la metapoésía”, *Ínsula*, 505, 1989, pp. 17-18.

ra de todo origen y aun de un referente previo, no es extraño que desemboque en el hermetismo o el silencio ⁶⁷.

En ese contexto de autorreflexión e inquisición profunda del lenguaje poético hemos de situar la obra de Scala. Pero —y ahí radica la novedad—, en la medida que cultiva una escritura sintética, a la par que sugerente, se distanciaba del sistema estético dominante y adelantaba el minimalismo poético novísimo que se desarrollaría años más tarde, entre 1978 y 1986. Asimismo, la reactivación de los significantes gráficos y la experimentación lingüística que se opera desde sus primeros libros le conceden, además, el papel de continuador excelente de la corriente experimental española, que, iniciada en la década anterior, en los primeros años setenta alcanzarían cierto grado de difusión nacional e internacional ⁶⁸.

Por ese motivo, leer *Geometría del éxtasis* en el año de su aparición, en 1974, entrañaba una notable sensación de actualidad y novedad por cuanto retomaba el legado vanguardista, a la vez que apuntaba a formas estilísticas como las de la poética del silencio, que todavía inéditas entre los *novísimos*, triunfarían en los primeros años ochenta. No obstante, conforme el protagonismo de esa tendencia fue decreciendo hasta ser desplazada en torno a 1987 por otras corrientes, las impresiones iniciales serán sustituidas por la de inactualidad y rareza. No por ello, ha de rebajarse un ápice la importancia de la obra scaliana. Su trayectoria ayuda a esclarecer la evolución de la poesía española en las décadas finales del siglo XX.

⁶⁷ Guillermo Carnero tras publicar *Ensayo de una teoría de la visión* enmudecerá hasta *Divisibilidad indefinida* (1990), donde incidirá desde una perspectiva relativamente diferente en las mismas preocupaciones metapoéticas.

⁶⁸ En 1972 la revista alemana *Akzente* publicará una completa antología de la poesía experimental española coordinada por Felipe Boso e Ignacio Gómez de Liaño. Dentro de nuestras fronteras, la revista *Poesía Hispánica* dará cabida entre sus páginas a un adelanto de la recopilación de *Akzente* en junio de 1972 y *El Urogallo* dedicará un número monográfico a la literatura experimental en enero-febrero de 1973. Por último, en 1975 se pondrá a la venta la antología de Fernando Millán y Jesús García Sánchez, *La escritura en libertad* en la prestigiosa Alianza Editorial, que supondrá el cierre del primer ciclo experimental.

2. INVESTIGACIONES SEMIOLÓGICAS Y PERFIL DE LA OBRA SCALIANA

Aunque algunas de las teorías que cuestionan el concepto de *literariedad* y la exclusividad del método formal para dirimir el estatuto comunicativo se originan a partir de la crisis del estructuralismo. Es el caso de la Pragmática literaria. Otras, aun siendo, como la producción teórica de Bajtin o de Mukarovsky, cronológicamente anteriores (años treinta y cuarenta), fueron recuperadas en el debate de los setenta, porque convergían en la impugnación del ideal inmanentista del estructuralismo.

Señala Omar Calabrese que la originalidad de Mukarovsky consiste en haber unido los principios del formalismo con una teoría social del arte y de la estética, que ha conseguido eliminar de sus presupuestos tanto el psicologismo (la obra dependía del estado de ánimo del autor) como la sociología vulgar, que hacía derivar la obra de arte de unas relaciones económicas y sociales determinadas.⁶⁹

Mukarovsky reivindica una estética semiológica que pone en primer plano a la obra de arte estéticamente autónoma, pero sin desvincularla de las cuestiones extrasemióticas concernientes al autor, la sociedad, las series históricas, literarias, etc. La raíz de su planteamiento es netamente semiótico, porque la obra de arte en tanto signo desvela su especificidad por el significante, mientras que el valor documental y comunicativo por el significado. No obstante, Mukarovsky considera que el objeto de la estética no es el *artefacto* o parte material del signo, sino el *objeto estético*, formas subjetivas de conciencia que genera el artefacto en los miembros de una comunidad determinada.⁷⁰

⁶⁹ *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 91-92.

⁷⁰ “El arte como hecho semiológico” (1934), en *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, ed. de Jordi Llovet, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 36. Vid. también *Arte y Semiología*, trad. de I. P. Hloznik y S. Marchán Fiz, Madrid, Alberto Corazón, 1971.

A diferencia del fenomenólogo polaco Roman Ingarden que en su libro *La obra de arte literaria* (1931) concebía el objeto estético como la concretización del texto por un lector competente, Mukarovsky destaca el carácter histórico-social del significado como consecuencia de la variabilidad histórica de las normas y valores con los que el texto se relaciona. La interpretación del *objeto estético* está sometida a cambio en la medida que se transforman los prismas de tradición artística y estructura de convivencia social a través de los que se percibe y valora la obra de arte.⁷¹

Globalmente, el conjunto de trabajos de Mukarovsky proporcionó a la semiótica uno de los más agudos programas de desarrollo de la estructura significativa como fenómeno dinámico, histórico y colectivo, y a la teoría de la literatura, junto a la labor de Félix Vodicka ⁷², un antecedente básico para entender la obra de H. R. Jauss, representante de la vertiente histórica de la Estética de la Recepción.

Otro intento de superación del formalismo por vía de la semiótica lo ofrece la Escuela de Tartu ⁷³, cuyos nombres más representativos son I. Lotman, B. Uspenski e Ivanov. Coincide Lotman con Mukarovsky en su deuda con el formalismo ruso, de ahí que el interés de sus aportaciones radique en el hecho de que, partiendo de unos postulados formalistas, supongan una alternativa a aquél merced a la concepción del signo literario como sistema complejo de múltiples codificaciones, entre las que intervienen de modo privilegiado las llamadas series extrasistémicas (culturales, ideológicas, etc.).⁷⁴

La contribución fundamental de la Escuela de Tartu es haber integrado en un cuerpo teórico coherente las investigaciones socio-

⁷¹ “Función, norma y valor estético como hechos sociales” (1936), en *Ibidem*, pp. 84-85.

⁷² En su empeño por elaborar una historia de la recepción de las obras literarias, Vodicka pretende reconstruir las normas literarias y jerarquías de valores de cada época a partir de las valoraciones críticas de los lectores: “Historia de la repercusión de la obra literaria” (1964), en AA. VV., *Linguística formal y crítica literaria*, trad. de M^a. E. Benítez, Madrid, Alberto Corazón, 1970, pp. 49-61. Vid. también “La estética de la recepción de las obras literarias”, R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 55-62.

⁷³ Para un resumen de las propuestas teóricas de la Escuela de Tartu consúltese J. M^a. Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, cit., pp. 69-74.

lógicas sobre la ideología con la semiótica, acabando así el divorcio existente entre los denominados accesos intrínsecos (los filológicos) y los extrínsecos (los sociológicos, temáticos, etc.). La posibilidad de un paradigma (que C. Segre denomina semiótica filológica ⁷⁵) que integre de las preocupaciones tradicionales de los estudios textuales y la afluencia renovadora de la Semiótica de la Cultura servirán para construir un nuevo perfil del investigador literario que no sea ajeno a las distintas series culturales que se han articulado como sistemas de códigos.

La cultura, que sólo vive a través de los signos y de la signicidad, se comporta como un gran *sistema de modelización* en cuyo centro se sitúa la lengua natural —sistema primario— y en cuya periferia se localizan los distintos sistemas de naturaleza antropológica, filosófica, artística, literaria, social, etc. que son asimismo estructuras de signos construidas a modo de lenguas. La literatura es, pues, un *sistema de modelización secundario* ⁷⁶, que responde a un proceso de codificación plural en el que interviene signos de muy variada naturaleza, pertenecientes a los códigos de época, género, escuela, ideología, ética e incluso de artista individual. Tanto la emisión como el desciframiento de textos artísticos exige, como ha mostrado la pragmática y la semiótica eslava, el dominio y conocimiento por parte del emisor y del receptor de los códigos pragmáticos que regulan las formas posibles de semiotización en el horizonte de una cultura dada.

No menos valiosas han sido las intervenciones teóricas de Lotman y su escuela a propósito del canon. Para Pozuelo constituyen un modelo explicativo de la evolución de la cultura capaz de ofrecer una salida al enmarañado debate en torno al canon literario

⁷⁴ Iuri Lotman, *Estructura del texto artístico* (1970), trad. de Victoriano Imbert, Madrid, Istmo, 1988.

⁷⁵ *Principios de análisis del texto literario*, trad. de M^a del Prado Santayana, Barcelona, Crítica, 1985 y *Semiótica filológica (Texto y modelos culturales)*, Universidad de Murcia, 1990. Vid. también Aldo Ruffinatto, *Sobre textos y mundos (Ensayos de filología y semiótica hispánicas)*, trad. de J. Muñoz Rivas, Murcia, Universidad de Murcia, 1989.

⁷⁶ Iuri Lotman, *Estructura del texto...*, cit., pp. 50-51 y Iuri Lotman y otros, *Semiótica de la cultura*, trad. de N. Méndez, Madrid, Cátedra, 1979.

⁷⁷. Lotman retoma los análisis de Tynianov y Sklovsky acerca de los procesos de canonización y los inscribe en un marco teórico más amplio, el de la semiosfera ⁷⁸. Dentro de la semiosfera distingue dos espacios reflejos e interdependientes, el centro y la periferia. A la par que la cultura se aglutina en derredor de un centro, necesita de un entorno exterior no organizado para tomar conciencia de sí y afirmarse. Sobre esa base, el dispositivo crítico de autoorganización frente a lo externo, convergen las nociones de canon y cultura. Mas, como el dinamismo inherente a la cultura permite el pasaje de una a otra esfera, el centro y la periferia no sólo cambian de lugar (como pensaban Tynianov y Sklovsky), sino que crean formas completamente nuevas e impredecibles, textos que no existen en ninguna lengua.

Para explicar ese fenómeno de impredecibilidad Lotman discrimina entre procesos cognoscitivos y creativos ⁷⁹. En los procesos cognoscitivos lo casual se reduce a invariantes reguladas por el propio conocimiento, mientras que en los creativos lo casual repercute no sólo en el proceso de creación, sino en el resultado, por lo que proyecta una imprevisibilidad que puede hacer estallar el código ⁸⁰.

Como Bajtin y los teóricos eslavos, Lotman sitúa en la periferia del sistema (en los géneros marginales y más jóvenes, en los espacios fronterizos) el territorio donde se despliega una mayor actividad en los procesos de formación de sentido y estructuras. En vista de que los códigos se ven continuamente sobrepasados por nuevos textos que actúan de catalizadores del dinamismo interno de la semiosfera, es obligada una revisión constante de la dialéctica de lo previsible e imprevisible en cada momento histórico. De lo que se desprende que el canon se define también como una estructura histórica, de carácter cambiante y sujeta a los principios reguladores de la actividad cognoscitiva y del sujeto ideológico, individual o colectivo que lo postula.

⁷⁷ *Teoría del Canon...*, cit. p. 102.

⁷⁸ "Acerca de la semiosfera", cit., pp. 21-42.

⁷⁹ "Sobre el papel de los factores casuales..." , cit. , p. 240

También la teoría de los polisistemas incidirá en la vinculación entre sistema e historia. No se propone como una teoría especulativa acerca de esencias, sino como estudios de las circunstancias históricas que envuelven y afectan a la comunicación literaria. Partiendo del principio epistemológico de que la literatura como institución no se comporta de manera diferente de cualquier otra institución socialmente establecida, Even-Zohar reformula el esquema jakobsoniano de los factores que interviene en el acto de comunicación verbal para dar cuenta de los fenómenos culturales ⁸¹. Mas allá de las diferencias concretas, subsiste en la propuesta de Even-Zohar la idea de Jakobson de que los factores deben ser investigados en sus relaciones mutuas. Por tanto, para que un producto pueda ser primero generado y luego consumido por los lectores es necesario que exista un repertorio, cuya existencia está delimitada, determinada y controlada por una institución y por un mercado que permite su transmisión ⁸².

Del conjunto la teoría de los polisistemas destaca el repertorio por su implicación en la canonicidad. La cultura no la configuran los textos, sino la relación entre textos y códigos en el devenir histórico. Even-Zohar añade que lo habitual es que coexistan en un momento dado diversos repertorios en conflicto: el dominante, cuyas normas y obras literarias son aceptadas como legítimas por la institución y preservadas como parte de la herencia histórica, y los alternativos o no canonizados que son utilizados por los grupos sociales que rechazan el modelo que ocupa el centro del sistema, pero que es posible que en algún momento puedan alcanzar la posición dominante. Desde la teoría de los polisistemas se valora positivamente la proliferación de repertorios, porque cuanto mayor sea la disponibilidad, más probabilidades hay de que de la cultura se pueda adaptar a circunstancias cambiantes y no llegue al punto muerto de la estereoti-

⁸⁰ *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milán, Feltrinelli, 1993.

⁸¹ "Factores y dependencias en la cultura...", cit., pp. 29-31.

⁸² "Planificación de la cultura y mercado", en Montserrat Iglesias (ed.), *Teoría...*, cit., pp. 71-96.

pación: “Without the stimulation of a strong sub-culture any canonized activity tend to gradually become petrified”.⁸³

Otro hito importante dentro de los estudios semióticos representa la figura de Umberto Eco. Continuando los decisivos estudios de Ch. Peirce la obra de Eco constituye el proyecto más acabado de sistematización de la Semiótica⁸⁴. Consciente de las carencias metodológicas de la Semiótica a la hora de analizar la obra de arte, Eco intenta vertebrarla en un doble sentido⁸⁵: como semiótica de la comunicación encargada de formular una teoría de la producción y disfrute estético, analizable a través de una pragmática de la comunicación, que será elaborada plenamente en *Lector en fábula* (1979), y como una semiótica de la significación concentrada en la teoría de los códigos, planteada en *La estructura ausente* (1968), profundizada en *Tratado de Semiótica General* (1975) y aumentada en libros recientes como *Los límites de la interpretación* (1990) y *Kant y el ornitorrinco* (1992).⁸⁶

Eco anotaba en *La estructura ausente* como peculiaridades del mensaje estético el anhelo de originalidad⁸⁷, concepto que precisará en el *Tratado de Semiótica General*. Para Eco, el mecanismo de invención trae aparejado la institución de un código que, al introducir un nuevo modo de poner en correlación expresión y contenido, constituye el caso más ejemplar de la *ratio difficilis*. Ahora bien, el estudio italiano distingue dos procedimientos de invención, la *invención moderada* y la *invención radical*⁸⁸.

Hay *invención moderada*, cuando se proyecta directamente desde la representación perceptiva a un *continuum* expresivo, con lo que se realiza una forma de expresión que permite inferir las reglas de producción de las unidades de contenido equivalentes; en cam-

⁸³ *Polysystem Studies, Poetic Today*, 11, 1, 1990, p. 17.

⁸⁴ Charles Peirce, *El hombre, su signo (El pragmatismo de Peirce)* (1965), trad. de J. Vericat, Barcelona, Crítica, 1988.

⁸⁵ Estela Ocampo y Martí Peran, *Teorías del Arte*, Barcelona, Icaria, 1991, p. 228.

⁸⁶ *Los límites de la interpretación* (1990), trad. de Helena Lozano, Barcelona, Lumen, 2000 y *Kant y el ornitorrinco* (1992), Barcelona, Lumen, 1999.

⁸⁷ *La estructura ausente* 1968), trad. de F. Serra, Barcelona, Lumen, 1999, 9ª ed.

bio, hay *invención radical*, cuando el emisor se salta el modelo perceptivo y excava directamente en el *continuum* configurando el precepto en el momento mismo en que se transforma en expresión. Concluye declarando, en franca oposición con la falacia idealista de Croce y sus seguidores, que no existen en último término ni *invención radical* pura y probablemente ni siquiera *invención moderada*, dado que la semiosis no surge nunca *ex novo* y *ex nihilo*, sino sobre el fondo de una cultura organizada ⁸⁹. De ahí que las invenciones se entrecrucen en la estructura laberíntica de los textos netamente innovadores como un modo de producción textual más junto a otros modos como las estilizaciones, reproducciones, ostensiones, etc.

Postular la existencia de un código icónico constituye una de las aportaciones más señeras de la obra de Eco. Para entender el sentido que el semiólogo piemontés asigna a la noción de código, hay que tener presente la cerrada crítica a la que sometió la semiótica de Peirce ⁹⁰. Como la categoría de similaridad no aclara el funcionamiento de los signos icónicos como modelos de realidad, Eco se muestra partidario de una semiótica antirreferencial, que hiciera depender la verificación del significado de sistemas de organización de cultura y no del presunto objeto al que se refería el signo. Efectivamente, para Eco no se da representación sino después de que una cultura haya hecho pertinentes ciertas características de los objetos, en un sistema de presencia-ausencia, en el que los objetos se hagan reconocibles uno de otro. Sobre esas premisas asentará su definición de código como “unidades pertinentes de un sistema se-

⁸⁸ *Tratado de Semiótica General* (1975), trad. de C. Manzano, Barcelona, Lumen, 1977, pp. 402-403.

⁸⁹ *Ibidem*, pp. 405-406.

⁹⁰ Para conocer los detalles de la polémica que enfrentó a Maldonado con Eco, léase el apartado “El problema del iconismo” en Omar Calabrese, *El lenguaje del arte*, cit., pp 143-164.

mántico que dependen de una codificación precedente de la experiencia perceptiva”.⁹¹

El código icónico pertenece, en opinión de Eco, a los llamados códigos débiles en la medida en que las variantes facultativas superan las unidades pertinentes. Por ese motivo no se puede hablar en rigor de código icónico, sino de muchos códigos icónicos (*ideolectos*), tantos como estilos de autor, escuela o época ⁹². Luis Prieto, tras afirmar que los códigos comunicativos no tienen necesariamente que poseer la doble articulación, ya que presentan diversas modalidades articulatorias, intentará definir el código icónico en *Messages. et signaux* (1966). Distinguirá dos niveles, las *figuras*, unidades que son tenidas en cuenta en el plano perceptivo, y los *signos*, que solamente denotan si están insertos en el contexto de un enunciado icónico. Pero la comunicación visual no se agota con el empleo de los códigos icónicos. Junto a ellos hay que tener en cuenta otros subcódigos de índole connotativa como los de percepción, transmisión, tonales, iconográficos, del gusto, retóricos, estilísticos y del inconsciente ⁹³. Eco, aunque reconoce la dificultad práctica que entraña describir los códigos que respaldan los mensajes visuales, se ocupará de hacerlo en la pintura contemporánea (del informalismo a las nuevas figuraciones), el mensaje publicitario, el cine y la arquitectura ⁹⁴.

Junto a la institución de un código, destaca como rasgo característico del lenguaje artístico la *asemiosis* o semiosis ilimitada. Ya desde *Obra abierta* (1962), pero especialmente en *Lector in fabula* (1979), Eco subrayará, retomando el *representamen* de Peirce, el

⁹¹ *Ibidem*, p. 348. Anteriormente a su *Tratado* Eco tocaría el tema de los signos icónico-visuales y su percepción en “Semiologie des messages visuels”, *Communications*, 17, 1970, pp. 11-51.

⁹² *La estructura ausente...*, cit., p. 261.

Aunque es muy difícil integrar el estilo en la óptica semiótica y los intentos de construir una estilística estructural o semiótica no han dado los frutos apetecidos, O. Calabrese propone como hipótesis de trabajo una semiótica del estilo. Concibe el estilo como la producción de una serie de figuras discursivas, capaces de ser reconocidas por un actor social diferente del actor-productor, como una especie de firma de éste: Vid. *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 18-19

⁹³ *La estructura ausente...*, cit., pp. 223-235.

⁹⁴ *Ibidem*, pp. 236-339.

protagonismo del destinatario como activador de sentido.⁹⁵ El texto es una realidad compleja en la medida que se halla plagado de elementos no dichos. Son precisamente esos elementos los que requieren para su actualización ciertos movimientos cooperativos, activos y conscientes, por parte del lector. Por tanto, si el texto es un mecanismo económico que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él, el propio texto deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual en la manera prevista por aquél.

Contrario al uso libre del texto, Eco se muestra partidario de la interpretación en tanto actividad promovida por el texto mismo y sujeta a la dialéctica entre la estrategia del autor y la respuesta del lector. A pesar de que la cadena de interpretaciones pueda ser infinita, el trabajo de interpretación impone la elección de unos límites, la delimitación de unas orientaciones interpretativas y, por consiguiente, la proyección de ciertos universos de discurso que activan y reducen el tamaño de la enciclopedia (sistema semántico global) para hacerla manejable.⁹⁶

También observa que el destinatario, al contemplar la obra de arte, recibe una doble impresión, un exceso de expresión y significado, que provocan en él un efecto de extrañeza y una tensión abductiva. El efecto de extrañamiento, formulado en 1917 por Sklovsky como característico de la comunicación estética⁹⁷, deriva de la desautomatización del lenguaje. Gracias a él, el arte aumenta la dificultad y duración de la percepción con lo que presenta objetos y acontecimientos como si se vieran por primera vez. A la larga, esa misma ambigüedad estética desencadena la tensión abductiva del intérprete, que tratará de delimitar el ideolecto que disciplina la fuga semiótica de toda obra plenamente artística. Así reconsiderará el mensaje, los medios de representación y el código al que se refieren.

⁹⁵ *Lector in fabula* (1979), trad. de R. Pochter, Barcelona, Lumen, 1981, pp. 74-82.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 69 y pp. 85-87 y *Los límites de la interpretación...*, cit., pp. 23-46.

⁹⁷ “El arte como artificio”, en T. Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos, 1970.

Como la investigación semiótica del mensaje estético debe dirigirse, por una parte, a identificar los sistemas de convenciones que regulan el tratamiento de los distintos niveles y, por otra, a analizar las descargas informativas, los tratamientos originales del sistema empleado⁹⁸, conviene que anotemos de entrada los códigos que emplea Eduardo Scala en su obra reservando las peculiaridades para su posterior tratamiento en los capítulos I y II.

Scala somete su obra a un doble cifrado, el perteneciente a la lengua y el proveniente de los códigos culturales, ideológicos y literarios pertenecientes a la enciclopedia, y del que resulta una percepción simbólica del mundo, fundada en los códigos de la Mística, Cábala, Alquimia, Teatro de la Memoria, etc. De conformidad con Lotman que parte de que la idea es inconcebible al margen de la estructura artística ⁹⁹, tal sistema de pensamiento se instala en el *continuum* expresivo mediante la actualización sistemática de los significantes gráficos, géneros de ascendencia visual (acrósticos, laberintos, poemas cúbicos, palíndromos, etc.) y elementos del código retórico tradicional (oxímoron, anagrama, dilogía, calambur, aliteración, paralelismo, etc.) que evidencian un estilo de raigambre conceptista, orientado a activar la cooperación del lector en el rito de acercamiento a la obra¹⁰⁰.

Por la codificación múltiple que presenta, la obra scaliana es un ejemplo claro de que la tradición lírica contemporánea exige un acercamiento semiótico que se ocupe de la diversidad de lenguajes que la conforman.

⁹⁸ *La estructura ausente...*, cit., p.151.

⁹⁹ *Estructura del texto artístico*, cit., p. 23.

¹⁰⁰ F. Lázaro Carreter, "Sobre la dificultad conceptista", en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1974.

3. UT PICTURA POESIS. ARS MEMORIAE

Desde la primera entrega, *Geometría del éxtasis* (1974), se observa en la obra scaliana un interés por quebrantar las barreras que aíslan texto e imagen y ensayar un discurso en el que ambos lenguajes converjan. Históricamente, la raíz de ese diálogo interdisciplinar se suele situar en la frase, atribuida por Plutarco a Simónides de Ceos (siglo VI a.C.), de que la pintura es poesía silenciosa y la poesía, pintura que habla. No obstante, el tema de la unidad de la pintura y poesía es tratado en la obra de otros autores de la Antigüedad como Platón (*La República*, libro X, 605), Aristóteles (*Retórica*), Cicerón (*Tusculanae disputationes*, libro V) y Longinos (*Acerca de lo sublime*, XV) ¹⁰¹.

Según Plutarco, Simónides plantearía la comparación de poesía y pintura. Ambas descansan en la supremacía del sentido de la vista, pero con la diferencia de que mientras el poeta expresa las imágenes de forma poética, el pintor las representa pictóricamente ¹⁰². Con posterioridad Horacio resumirá en la *Epístola a los Pisones* la teoría de la asociación entre la pintura y poesía en el conocido lema *ut pictura poesis*.

La fórmula horaciana fue conocida y repetida en el Medievo. Casi siempre iba acompañada de una reflexión relativa a la mayor dificultad en la recepción de los textos que los cuadros, así como el mayor valor de lo escrito: un cuadro basta con contemplarlo, en

¹⁰¹ H. Markiewicz, “*Ut pictura poesis*: historia del topos y del problema”, en Antonio Monegal (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros, 2000, pp. 52-53 y Neus Galí, *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*, Barcelona, El Acantilado, 1999.

¹⁰² Frances A. Yates, *El arte de la memoria* (1966), trad. de Ignacio Gómez de Liaño, Madrid, Taurus, 1974, p. 44.

Señala Galí que la identificación de la palabra escrita con la imagen tiene como objetivo homologar las actividades poética y figurativa y redefinir la condición del poeta sobre la base artesanal de su tarea (*tekhné*). En consecuencia, el poeta abandonaría su papel de voz de los dioses para reivindicar una naturaleza más humana y profesional: *Ibidem*, pp. 161-178.

cambio, en un texto se necesita, además de disfrutar de la apariencia de las letras, entenderlas (San Agustín).¹⁰³

Buena prueba de esa subordinación de la imagen al significado articulado por el texto lo constituye el *carmen quadratum*, composición en la que a la superficie discursiva se le superpone una serie de segmentos que, unidos, diseñan figuras o formas geométricas, por lo general, de carácter simbólico ¹⁰⁴. Cultivado por Porfirio y Fortunato, con Rabano Mauro alcanzaría su esplendor. Su obra *De laudibus Sanctae Crucis* (815) ofrecía, dependiendo del grado de instrucción de los receptores, dos niveles de lectura. A los iletrados el espacio figural les hacía accesible el mensaje, mientras que los letrados conocían su significado tras la descodificación del enunciado verbal ¹⁰⁵. Rabano Mauro sostenía que lo escrito, al abarcar las cuestiones espirituales, reportaba mayor cantidad de información moral y religiosa. En rigor, la comprensión de los *laberintos* no era dable a un lector ordinario. Sólo aquellos que poseyeran conocimientos numerológicos, esotéricos, astrológicos y simbólicos estaban en condiciones de percibir sus sentidos ocultos ¹⁰⁶.

La propagación más intensa del tópico y, a la vez, la mayor proximidad entre la poesía y la pintura tiene lugar en la época renacentista y durará hasta mediados del siglo XVIII. Con ese espíritu se pronunciaron G. C. Scaligero en *Poética*, Sir Philip Sidney en *Defensa de la poesía*, A. Pope en la epístola VIII a Charles Jervas, J. J. Bodner en *Tratado crítico de lo maravilloso en la poesía* y A. Du Fresnoy en su poema “De arte graphica”.

Junto a esa defensa de la similitud entre la poesía y la pintura nacida de una lectura deformada del símil horaciano ¹⁰⁷, pervivía la

¹⁰³ Vid. Henryk Markiewicz, *ob. cit.*, pp. 51-86.

¹⁰⁴ Para un recorrido por los cultivadores de este género, consúltese a Rafael de Cózar, *Poesía e Imagen*, Sevilla, El Carro de Nieve, 1991. Si se desea, en cambio, conocer su repercusión en el territorio peninsular, Felipe Muriel, *La poesía visual en España*, Salamanca, Almar, 2000.

¹⁰⁵ J. F. Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 174

¹⁰⁶ Paul Zumthor, *Langue, Texte, Enigme*, Paris, Seuil, 1975, pp 25-35.

¹⁰⁷ Los tratadistas preferían entender el *ut pictura poesis* “como la poesía, así es la pintura” en vez del original “como la pintura, así es la poesía”. Esa interpretación sentaría las bases de una teoría interartística que rendirá sus primeros frutos durante el período barroco

convicción de la superioridad de la poesía sobre la pintura; sin embargo, desde distintos frentes se puso en marcha un intento de homologación de la pintura a las artes liberales. Ese empeño por ennoblecer el oficio de pintor disociándolo de los oficios meramente artesanales se comprueba tanto a través del discurso apologético de tratadistas como Pablo de Céspedes, Francisco Pacheco, Antonio Palomino como de las *Ars Pictoria* de Alberti (1436), Leonardo da Vinci, Ludovico Dolce (1557) Vasari (1568) o Lomazzo (1585), los memoriales sobre pleitos jurídicos y fiscales y el florecimiento de las Academias de Arte ¹⁰⁸.

El mismo afán por dignificar la pintura animó a difundir la hermandad entre las artes. Rensselaer W. Lee describe cómo la exigencia de regirse por modelos clásicos, de la antigüedad grecolatina, y la carencia de tales modelos, llevó a los tratadistas del Renacimiento a acudir a la autoridad de Aristóteles y Horacio así como a las poéticas contemporáneas de Daniello, Minturno, Robortelli, Tasso y Scaligero para construir un teoría de la pintura desde la poesía ¹⁰⁹.

Sobre tan débiles cimientos los *Ars Pictoria* fundan su concepción humanista de la pintura, cuya piedra angular es la doctrina de la imitación. Fieles al concepto de imitación ideal propuesto por Aristóteles en su *Poética*, los críticos consideran que la poesía y la pintura cumplen su más alta función cuando imitan la vida humana, no en sus formas comunes, sino en las superiores. No obstante, el culto a la antigüedad clásica introdujo en el siglo XVI una importante modificación en la teoría aristotélica. La imitación selectiva de la naturaleza aconsejada por aquél es reemplazada por la prescripción de imitar el canon de belleza que encarnan los modelos clásicos ¹¹⁰.

y que alcanzará su plenitud con los movimientos de vanguardia del siglo XX: Vid. Antonio García Berrio, "Historia de un abuso interpretativo: *ut pictura poesis*", en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, 1977, pp. 291-307 y Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis: la teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 13.

¹⁰⁸ C. Corbacho, *Literatura y Arte: el tópico ut pictura poesis*, Cáceres, Univ. de Extremadura, 1998, p. 65.

¹⁰⁹ *Ut pictura poesis: la teoría humanística...*, cit., pp. 18-19.

¹¹⁰ *Ibidem*, pp. 28-29.

Pero si el núcleo de la teoría humanista del arte como de la estética clásica se hallaba en la naturaleza imitativa, otros factores como los contenidos y la finalidad actúan de complemento en el marco de la similitud interartística.

Fueron los teóricos franceses del siglo XVI los primeros en declarar la nobleza del tema como condición *sine qua non* del gran estilo que aspirase a la realidad universal mediante la imitación. Serán los grandes hechos de las Escrituras, las acciones significativas de la Historia y las fábulas griegas y romanas las que mejor se adaptan a una representación ideal ¹¹¹. Con todo, y siguiendo la recomendación de Horacio, se asigna una finalidad didáctica al arte, que deberá instruir a la vez que deleitar.¹¹²

La cultura española, como señala Aurora Egido ¹¹³, fue sensible a las inquietudes del humanismo italiano y ya en la primera mitad del siglo XVI ideas como la liberalidad y mérito de la pintura y la escultura, la coincidencia de la poesía y la pintura como artes que imitan y la imitación entendida como reflejo de la obra de arte de la creación divina bullen en la cabeza de teóricos como Diego de Sagredo y Francisco de Holanda. El resultado de tales presupuestos se hizo evidente en campos tan dispares como las letras, que coincidieron en el doble proceder, útil y deleitable, de la poesía y la pintura, la emblemática y la predicación religiosa ¹¹⁴.

La poesía renacentista y barroca fue consciente del realce de la pintura y de su correspondencia con la poesía. Lugares comunes como la nobleza de la pintura, la definición de Simónides de la pintura como poesía muda y la poesía como pintura que habla, la naturaleza como cuadro, Dios el gran artista, menudean en las obras de la época, por ejemplo, la de Lope de Vega ¹¹⁵.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 36.

¹¹² *Ibidem*, p. 59.

¹¹³ “La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura en el Barroco”, *Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis*, Zaragoza, 1989, pp. 5-36.

¹¹⁴ José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1980.

¹¹⁵ J. Smith, *Writing in the Margin. Spanish Literature of the Golden Age*, Oxford, Clarendon Press, 1988; J. Portés López, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*,

La emblemática, además de ser una de la más claras ilustraciones de la simbiosis *pictura- poesis*, nutrió, entre otros, a las artes plásticas y al teatro, ofreciéndoles ideas y programas, lenguaje y claves interpretativas ¹¹⁶. Junto a ella, el libro ilustrado fue la forma tal vez más popular del *ut pictura poesis* horaciano. Sirvió en España y América para que doctos e iletrados conocieran las historias sagradas y profanas que estaban contenidas en el breve espacio de las viñetas con la secuencia de una narración adjunta ¹¹⁷.

La función educativa inherente a las imágenes y, en definitiva, la importancia concedida a la vista ya fue puesta de relieve por la filosofía tomista, que consideraba que el hombre no puede entender sin imágenes. Posteriormente, tratadistas como Leonardo da Vinci subrayaron el hecho de que a través de la actividad ocular se percibe el mundo y se penetra en el conocimiento de las cosas. También la doctrina neoplatónica (Marsilio Ficino, León Hebreo) insistiría en la pertinencia del ojo como instrumento cognoscitivo de la materia abstracta y espiritual.

Otras instancias como los *Ars memoriae* potenciaron igualmente la visualidad. La memoria es una de las cinco partes de que constaba la retórica clásica: *invención, disposición, elocución, memoria y pronunciación*. Sobre ella se ha elaborado una teoría de la memoria, cuyo objetivo consiste no sólo en recordar las ideas, sino hacerlo en su misma formulación elocutiva mediante *loci* e *imágenes* significativas. Inaugurada por Simónides de Ceos, cuenta con una larga tradición en la que descuellan los nombres de Quintiliano, Alberto Magno y Tomás de Aquino, Ramón Llull y Giordano Bruno ¹¹⁸.

Guipúzcoa, Nerea, 1999 y K. Hellwig, *La literatura artística española del siglo XVII* (1996), Madrid, Visor, 199.

¹¹⁶ Mario Prat, *Imágenes del Barroco (Estudios de emblemática)* (1974), Madrid, Siruela, 1989.

¹¹⁷ Consúltense los trabajos de Julián Gállego, *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 71 ss. y *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1984, capítulo III.

¹¹⁸ Frances A. Yates llama la atención sobre el hecho significativo de que se atribuya a Simónides de Ceos la paternidad del *Ars memoriae* así como del parangón poesía-pintura. Bajo ambos casos late la supremacía del sentido de la vista. En el siglo XVI Giordano Bruno también establecería, a partir del dicho aristotélico “pensar es especular con imágenes”, la ecuación poesía-pintura. Bruno había llegado a la conclusión de que el poeta, el pintor y

La Edad Media intensificó los valores morales del *Ars memorativa* clásica y retóricas como la *Novissima* de Boncompagno de Signa (1235) sentaron las bases de la utilización piadosa que la Escolástica hizo de ella. Santo Tomás de Aquino y Alberto Magno recomiendan en sus *Summae* el uso de *imagines agentes* y *metaphorica*, porque mueven vigorosamente el alma y ayudan a recordar con la lista de vicios y virtudes el destino vital del cristiano, rehuir el Infierno y alcanzar el Cielo. Fruto de la trascendentalización del Arte de la memoria, surgiría, por un lado, una imaginería religiosa redentorista que teñiría buena parte de las Letras del Renacimiento y del Barroco (Santa Teresa y Calderón) e impregnaría la práctica jesuítica del examen de conciencia y de la composición de lugar ¹¹⁹; por otro, se frecuentaría la utilización de *loci* con los que sistematizar las nociones memorativas. *Las Moradas* y *El Castillo interior* de Santa Teresa o *El Criticón* de Baltasar Gracián se configurarían conforme a ese método constructivo.

Aurora Egido anota que, si bien la educación jesuítica de Gracián favoreció la creación de lugares e imágenes mnemotécnicos, en *El Criticón* se pondrán en tela de juicio tales presupuestos retóricos.¹²⁰ Gracián demostró hasta qué punto la armónica concepción del mundo como teatro y la ubicación en él de imágenes claramente diferenciadas carecía de sentido¹²¹. La experiencia vital, al mostrarse en desacuerdo con la *idea*, transforma la armonía en caos y el ser en apariencias. Por tanto, Gracián, afiliándose a la vertiente metafísica del arte mnemotécnico, construirá un modelo de mundo sometido a una lectura alegórica.

el filósofo eran pintores de imágenes de la fantasía, que uno expresa en la poesía, otro en la pintura y el tercero en el pensamiento: Vid. *El arte de la memoria*, cit, p. 44 y 297.

¹¹⁹ F. R. de la Flor, *Emblemas, Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Taurus, 1974, pp. 233-251.

¹²⁰ “El Arte de la Memoria y *El Criticón*”, en AA.VV., *Gracián y su época*, Zaragoza, Instituto Fernando El Católico, 1986, pp. 44-66.

¹²¹ Giulio Camillo sustituye el edificio de la memoria escolástica, la catedral gótica, por un teatro con el que pretende representar el orden de la verdad eterna. Posteriormente, Robert Fludd y John Dee lo adoptaron e incluso sirvió de modelo para configurar la arquitectura de los teatros ingleses, por ejemplo, el londinense El Globo: F. Yates, *Theatre of World*, London, Routledge and Kegan Paul, 1966.

Mención aparte merece el Arte de la memoria de Llull, porque, al desgajarse de la tradición retórica clásica y derivar del platonismo agustiniano, se muestra más cercano al uso de abstracciones que al de imágenes, llenas de emoción y dramatismo, que eran propias de la memoria artificial escolástica. Llull, frente al estatismo de los esquemas enciclopédicos medievales, introduce el movimiento. Lo representará con círculos concéntricos, en los que inscribe mediante notación alfabética los conceptos relativos a los Atributos de Dios. Esa corriente favorecería durante los siglos XVI y XVII la proliferación de diagramas —ruedas, *arbor scientiae*— que con fines espirituales y enciclopédicos encontramos en la literatura moral y en escritores como Juan Caramuel, Fernández de Córdoba, Velázquez de Acevedo ¹²².

La huella del mallorquín se hace patente a todas luces en tres de los libros scalianos, *Círculo* (1979), *Cuaderno de agua* (1984) y *Pájaros /Aros* (1998), por no referirnos al poema-sello que le dedica en *Re/tratos* (2000). En *Círculo* y *Pájaros /Aros* la presencia de Llull es implícita, no así en *Cuaderno de agua*, libro impreso frente a su sepulcro, en Palma de Mallorca y concebido a manera de homenaje, como reza la dedicatoria: A Llull *in memoriam*.

Adelantamos al lector que el cuadrado plano de *Círculo* contiene una serie de elementos— el propio título, la alegorización alfabética, el simbolismo geométrico, el pitagorismo numérico— que apuntan al lulismo y a la corriente hermética iniciada por Giulio Camillo y culminada por Giordano Bruno.¹²³

Resulta significativo el uso que hace Scala del número, de los signos alfabéticos y de las figuras geométricas. Los números proporcionan una clave constructiva de carácter simbólico, que se prolonga con el empleo de letras y figuras, destinadas a ejercitar la memoria. Si el recurso a la geometría con intención religiosa y mágica estaba restringido a Llull y Bruno y, por su influencia, especialmente del

¹²² F. R. de la Flor, *Emblemas...*, cit., pp. 232-244.

¹²³ I. Gómez de Liaño, *El idioma de la imaginación*, Madrid, Tecnos, 1992.

primero, a la literatura espiritual del Siglo de Oro (Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, San Ignacio de Loyola), no sucede lo mismo con las letras, cuyo valor mnemotécnico es registrado en la Antigüedad en los alfabetos visuales, sean de una u otra orientación. Este hecho no impide reconocer al mismo tiempo que, durante el Renacimiento, el interés despertado por la Cábala propiciara su desarrollo ¹²⁴. Massin cataloga entre el siglo XVI y XVII los alfabetos mnemotécnicos de Jacobus Publicius (1482), Abraham Balmes (1523), Cosma Rosselius (1574), Robert Fludd (1619) y Trithemius (1623) ¹²⁵.

Scala recupera ese uso memorativo de figuras y letras y además incorpora el movimiento, quizás la contribución más significativa del lulismo a la historia del pensamiento. De igual modo que en el *Ars magna* de Lull, cuando las ruedas giraban, se producían combinaciones entre los Atributos divinos señalados por la notación alfabética, en *Cuaderno de agua* la elección de la técnica palindrómica impone la rotación del soporte gráfico y la interpenetración semántica de los enunciados correspondientes al anverso y el reverso: el anverso de la solapa de *Geometría del éxtasis* (1974), *Libro de arista* (2000) y *Universo* (2001).

En definitiva, siendo el sentido de la vista y la capacidad de evocar imágenes el objetivo que comparten poesía y pintura durante los períodos barroco y neoclásico ¹²⁶, no obstante, serán los artificios visuales de la llamada *poesía efímera* —caligramas, laberintos, emblemas, poemas concordados, jeroglíficos...— los que mejor harán

¹²⁴ Uno de los temas cabalísticos que alcanzaron más difusión en el Renacimiento fue la meditación sobre el sentido de las letras que componen el *Tetragramaton*. Del judío converso Pedro Alfonso pasaría al dominico Raimundo Martín, cuyo *Puñal de la fe* alcanzaría gran difusión como testimonian los numerosos manuscritos e imitaciones que de él se hicieron: Cfr. F. Secret, *La Kabbala cristiana del Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1979.

¹²⁵ *La lettre et l'image*, Paris, Gallimard, 1993, p. 62.

¹²⁶ Hagstrum en *The Sister Arts* (1958) apunta que el término griego *enargeia* resume la noción barroca y neoclásica del arte, frente a la *energeia* de los modernos. Si para Plutarco, Horacio y los críticos helenísticos tardíos la poesía era efectiva cuando alcanzaba la verosimilitud, cuando se parecía a la naturaleza o a una representación pictórica de la misma. Por el contrario, para los modernos la poesía poseía *energeia*, en el sentido aristotélico, cuando alcanzaba su ser propio, cuando operaba de forma autónoma frente a la naturaleza u otras artes: Cit. por W. Steiner, “La analogía entre la pintura y la literatura”, en A. Monegal (ed.), *Literatura y pintura, op. cit.*, p. 39.

presente la influencia de la imagen en el terreno poético ¹²⁷. Como es sabido, la fiesta pública barroca se erige como el medio preferido por el Poder civil para convocar a las distintas artes —Arquitectura, Pintura, Escultura, Literatura, Música— en un espectáculo totalizador que adoctrine al pueblo mediante estímulos sensoriales. La *poesía efímera* cumplirá con ese cometido de propaganda política haciendo uso de los mismos resortes de acción psicológica que emplearan las instituciones de la época: dificultad, novedad y asombro.

Sobre esas premisas se cimentarán las principales poéticas de la época en España, que ya a finales del siglo XVI comenzaron a hacerse eco de los manierismos formales. Entre las primeras que contienen referencias concretas a esta poesía figural anotemos el *Arte poética española* de Juan Díaz Rengifo (1592), la *Philosophia antigua poética* de Alonso López Pinciano (1596) y *El Cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carvallo (1602). Habrá que esperar, sin embargo, hasta la segunda mitad del siglo XVII para que aparezca el *Primus Calamus* de Juan Caramuel. Consta de dos partes, *Rítmica* y *Metamétrica*. Por lo que a nuestro trabajo respecta, la segunda, publicada en 1663, constituye el más completo estudio de ese tipo de fórmulas. Víctor Infantes, en su prólogo a la edición de los *Laberintos* de Caramuel ¹²⁸, señala que estamos ante un ejemplo de semiótica para iniciados, herencia culta del humanismo decadente, donde la poesía adquiere un carácter hermético, que sólo puede ser desvelado dentro de las claves del código alegórico que informa la literatura barroca.

Fernando Rodríguez de la Flor considera que el tratado de Caramuel refleja el cambio de paradigma que se opera en el régimen

¹²⁷ R. de Cózar, *Poesía e Imagen. Formas del ingenio literario*, op. cit., 1991, pp. 301-342.; F. R. de la Flor, “El régimen de lo visible. Géneros y figuras de la poesía visual de los siglos XVII y XVIII” en J. M. Díez Borque (ed.), *Vers° e Imagen*, Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1993, pp. 265-280 y Felipe Muriel, “La poésie éphémère en Espagne aux XVII et XVIII siècles”, en M. Prudon (ed.), *Peinture et écriture 3. Frontières Éclatées*, Paris, La Différence/Unesco, 2000, pp. 257-271.

¹²⁸ Madrid, Visor, 1981.

de conocimiento de la Época Moderna ¹²⁹. La analogía, la correspondencia serena entre las cosas da paso a un modelo complejo, basado en el desequilibrio cósmico, y en el que el saber se precipita hacia el infinito y hacia la combinatoria. Para Caramuel, la ordenación es el único aspecto de la poesía digno de interés, porque le permite desarrollar un modelo de poesía artificiosa regulado por los principios de combinación y permutación ¹³⁰. En consecuencia, la vieja legibilidad de los signos se ve sustituida por una operacionalidad que se mueve en lo hipotético y lo inseguro, que no puede dar fe de las interpretaciones, porque éstas se revelan sujetas a una combinatoria eterna, leibniziana. Caramuel fundamentará en los conceptos filosóficos del caos y de la mutabilidad universal la nueva estética, cuyos géneros más representativos son el laberinto y el anagrama.

Con ambas formas se hace pertinente una hermenéutica de lo oculto. Se asienta ésta sobre una experiencia icónico-verbal, en la que se concede protagonismo al lector ¹³¹. La lectura se transforma en un viaje a través de los significantes para capturar los sentidos latentes. En el caso del anagrama se consigue reuniendo los segmentos textuales alejados, en el del laberinto, integrando la pluralidad de lecturas que la geometría secreta propicia.

Reminiscencias de esa hermenéutica de lo oculto hallamos en la poesía de Scala, donde es frecuente, como tendremos ocasión de desarrollar en el capítulo II, el uso de acrósticos, laberintos, palíndromos y anagramas. Fruto de su artificiosidad enigmática esencial, la escritura scaliana deviene en lenguaje criptográfico, por lo que se hace imprescindible el recurso a complejos mecanismos cabalísticos¹³² —*Gematría, Notaricón, Temura*—, además de conocimientos

¹²⁹ “Metamétrica: la experiencia de los límites en la poesía de la Edad Moderna”, en *Ínsula*, 603-604, 1997, pp. 5-7.

¹³⁰ Giovanni Pozzi, *La parola dipinta, op. cit.*, pp. 249-259.

¹³¹ F. Rodríguez de la Flor, “El régimen de lo visible...”, cit., pp. 270-274, recogido en *Emblemas. Lectura de la imagen simbólica, ob. cit.*, pp. 209-232.

¹³² F. Secret, *La kabbala cristiana del Renacimiento*, ob. cit.; G. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Genova, Il melangolo, 1986 y *La Cábala y su simbolismo*, México, Siglo XXI, 1992, 8ª; M. Satz, *Senderos del corazón. Poética de la Kábala*, Barce-

de la Alquimia y la Mística, para descifrar y reconstruir sus secretos y poliédricos mensajes ¹³³.

Volviendo al recorrido histórico por las relaciones poesía-pintura, señalemos que, a pesar de que en el siglo XVI hallemos en España, en la figura de Francisco de Holanda un precedente del argumento esgrimido por Lessing en su *Laoconte* ¹³⁴, serán los teóricos del siglo XVIII como Roger de Piles, Jean-Baptiste Dubois, Jean Harris, los que, apoyándose en la base común de la mimesis de las artes, comenzarán a dedicar cada vez más espacio a las diferencias ente la poesía y la pintura. El punto de partida era generalmente la tesis de que la poesía se sirve de signos artificiales, arbitrarios y sucesivos, mientras que un cuadro se vale de signos naturales y co-existentes. En conclusión, la poesía puede representar el movimiento continuo, el desarrollo de un fenómeno, en tanto que la pintura sólo atiende a un fenómeno determinado.

De estas fuentes surgiría la famosa disertación de G. E. Lessing, *Laoconte o De los límites entre pintura y poesía* (1776). Para el autor inglés la relación de las artes no iba a estar determinada, como en siglos anteriores, por el tema o materia que tratan, sino, al contrario, la materia por la relación de las artes. Lessing defiende que los únicos temas que las artes debieran adoptar son aquellos, cuyas propiedades están ya recogidas en sus respectivos medios. Así la pintura no es como la poesía debido a que, mientras aquella representa cuerpos, ésta, acciones. Las artes son similares por cuanto imitan, mas difieren en el hecho de que no imitan las mismas realidades. Luego el parecido, desde el momento que se establece

lona, Kairós, 1988 y *Arbol verbal*, Buenos Aires, Kier, 1991; U. Eco, *La búsqueda de la lengua perfecta* (1993), trad. de María Pons, Barcelona, Crítica, 1993.

¹³³ Entre los trabajos dedicados a la Alquimia, conviene destacar los acercamientos que desde la sicología, la historia del arte y la semiótica realizaron, respectivamente, Jung, *Psicología y Alquimia* (1972), trad. de Ángel Sabrido, Barcelona, Plaza y Janés, 1977; Van Lennep, *Arte y Alquimia* (1966), trad. de Antonio Pérez, Madrid, Editora Nacional 1978; y U. Eco, *Los límites de la interpretación* (1990), trad. de Helena Lozano, Barcelona, Lumen, 2000.

¹³⁴ Marcelino Méndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, 1974,I, pp. 31-139, citado por A. Egido en “La Página y el lienzo...”, cit., p. 15.

una relación de cuatro miembros (Poesía-Realidad, Pintura-Realidad) es más relacional que sustantivo.¹³⁵

Las objeciones de Lessing al argumento neoclásico de las artes (Pope las denominó *sister arts*) contribuyeron al cambio general de la teoría estética que marca el período romántico. De una concepción mimética se pasará a otra de carácter expresivo, en la que el paralelo poesía-música vino a sustituir la analogía de poesía-pintura. Como consecuencia de ello, la fórmula de Simónides fue reinterpretada por Friedrich Schlegel, que calificó la poesía como “música espiritual”. Sin embargo, y aun cuando en el Romanticismo decrece el interés por los problemas que trae consigo la *mimesis*, la poesía no se despreocupa del todo de la imagen. Si la actividad poética se entiende como creación o descubrimiento de las verdades transcendentales, la visualización imaginativa adquiere una importancia extraordinaria.

En la medida que la pintura se libera de la función de representar las cosas del mundo y de alimentarse del arsenal de imágenes que la literatura y los textos sagrados le brindaba en otras épocas, los poetas empiezan a prestarle atención al trabajo de los pintores hasta el punto que se convierten en espejos en los que se miran ¹³⁶.

Desde el romanticismo los poetas se sienten seducidos por el mundo de las artes plásticas, pero no por las obras, sino por el trabajo del artista, por su proceso creador. Si hubiera que aislar una causa que explicara ese fenómeno, ésta sería el mito romántico de la inmediatez. Se pensaba que mientras el poeta producía con esfuerzo, el pintor se dejaba llevar por la inspiración y las imágenes gestadas por su imaginación fluían de modo natural de sus ojos hasta su mano. El poeta se sentía deslumbrado por el modo en que el artista plástico hace presente en su obra el mundo de sus sueños. El artista plástico se convierte así en paradigma de la creación pura y en faro que guía al poeta. Eso fue Delacroix para Baudelaire, Rodin

¹³⁵ Wendy Steiner, “La analogía entre la pintura...”, cit., p. 43.

y Cézanne para Rilke, Picasso y Juan Gris para Gertrude Stein, Picasso y de Chirico para Breton y Eluard.¹³⁷

A finales del siglo XIX se inicia la reformulación del tema *ut pictura poesis*. Frente a la posición clásica de un Théophile Gautier que asignaba a la poesía la tarea de describir sus visiones pictóricas, Mallarmé consideraba que el acto creativo ya no gravita en torno al concepto de descripción, sino al de evocación de un mundo que no tiene equivalente en la realidad. Por tanto, ya no cabe hablar de transposiciones y sí de analogías entre los procesos creativos del pintor y el poeta.

Será Paul Cézanne quien tome conciencia del problema de la representación. Advierte que la pintura es un sistema de signos que, al no ser de la misma condición que los motivos representados, interpretan la realidad, no la imitan ¹³⁸. He aquí que la construcción de la experiencia estética de la modernidad, desligada de la representación del mundo, se homologa con un modelo de experiencia religiosa basado en la autorrenuncia ¹³⁹. La suspensión del amor a la vida por el amor al arte es el trasunto artístico de la purificación y ascesis que la experiencia espiritual exige como clave en el camino de la santidad.

Una vez consumado por el artista el sacrificio de su vida real en aras de una vida ideal que sólo en el arte se manifiesta, la obra se presenta como una ofrenda al público. Cézanne ya no amará más la manzana real, sino que pondrá todo su amor en la manzana pintada. El arte va a dejar de ser una copia de la realidad para concebirse como un objeto independiente con el mismo grado de *coseidad* que los objetos del mundo ¹⁴⁰.

¹³⁶ Fernando Castro Borrego, “*Ut pictura poesis* de la Modernidad. Del Romanticismo al Surrealismo” en A. Fernández Alba y otros, *Arte y escritura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1995, p. 69.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 74.

¹³⁸ Valeriano Bozal, “Mirada y lenguaje”, en A. Fernández Alba y otros, *op. cit.*, pp. 103-104.

¹³⁹ F. Castro Borrego, *op. cit.*, p. 78.

¹⁴⁰ Wendy Steiner, *op. cit.*, p. 47-48.

Al igual que la poesía moderna nace con Mallarmé, no hay duda de que en las artes plásticas el giro se opera con el cubismo. Fruto de las multiplicaciones de puntos de vista, los sistemas de representación tradicionales pierden funcionalidad y el espacio figurado se rompe. En torno a 1910 Picasso y Braque sustituyen ese tipo de espacio por el plano en su pretensión de eliminar radicalmente todo ilusionismo. Y se pasa de las líneas ortogonales y los puntos de fuga del arte clásico a los ejes verticales y horizontales, a las líneas oblicuas, al ritmo sesgado de la superficie plana ¹⁴¹. En esa línea de rechazo de la *mímesis*, los movimientos de vanguardia, herederos de la libertad romántica, promueven una serie de experiencias — desde la fragmentación cubista hasta la escritura automática surrealista pasando por las palabras en libertad futuristas y los *ready-mades* dadaístas— que quiebran la servidumbre del verismo. La proclamación de la independencia del arte se convertirá en un lema compartido por todos los *ismos*. Declara Vicente Huidobro en *Horizon carré* (1917): “Crear un poema tomando de la vida sus motivos y transformándolos para darle una vida nueva e independiente. Nada anecdótico ni descriptivo. La emoción ha de nacer de la única virtud creadora. Hacer un POEMA como la naturaleza hace un árbol”.

Aunque las palabras del poeta chileno supongan una negación de la referencia empírica, la primacía compartida del acto de creación reavivó el hermanamiento entre pintura y literatura, si bien desde la conciencia de la especificidad propia de los respectivos lenguajes.¹⁴²

Antes de referirnos a las modalidades visuales cultivadas por las vanguardias, conviene que apuntemos las aportaciones funda-

¹⁴¹ Victoriano Bozal, *op. cit.*, pp. 106-107.

¹⁴² Entre los trabajos que abordan las relaciones pintura-literatura conviene señalar a M. Praz, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales* (1970), Madrid, Taurus, 1979, A. Niderst, *Iconographie et littérature. D'un art à l'autre*, Paris, PUF, 1983, A. García Berrio y T. Hernández, *Ut poesis pictura*, Madrid, Tecnos, 1988, Grupo μ , *Tratado del signo visual: para una retórica de la imagen*, Madrid, Cátedra, 1993, M. Schapiro, *Words, Scripts and Pictures: Semiotics of Visual Language*, New York, Braziller, 1996., A. Golahny (ed.), *The Eye of the Poet: Studies in the Reciprocity of the Visual and Literary Arts from the Renaissance to the Present*, London, ASS. UP / Lewisburg PA, 1996, P.

mentales de éstas. Frecuentemente, creación y teoría se combinan en la producción artística de las vanguardias históricas europeas. De igual forma que hicieron de su filosofía del arte una práctica poética, convirtieron sus obras en reflexiones metapoéticas. Los manifiestos y proclamas constituyen su modelo retórico más representativo y su contribución más decisiva a la historia y a la teoría literarias, desde el momento que aúnan la violencia destructora con la articulación perceptiva de las normas exigidas por los nuevos sistemas expresivos¹⁴³. De hecho, la vanguardia concedió mayor importancia a la teoría que a sus realizaciones.¹⁴⁴

Si desde Marinetti a Breton la poesía se ha instalado en la escritura teórica, el análisis de los manifiestos puede proporcionarnos claves para conocer las obras poéticas. Por ejemplo, el manifiesto de Apollinaire “L’ Antitradition Futuriste” (1913) se construye sobre la base de la fragmentación, yuxtaposición y simultaneidad de elementos, rasgos que luego podremos reconocer en uno de sus caligramas más logrados, “Lettre-Océan” de 1914.

De acuerdo con la dialéctica identidad/ oposición descrita por Lotman, las vanguardias rompieron con el orden artístico dominante.¹⁴⁵ Si hasta entonces la belleza radicaba en las nociones aristotélicas de la unidad orgánica de la obra, el equilibrio y armonía de las partes, la nueva poética potenciará el movimiento, lo inestable, la velocidad, lo simultáneo, la disonancia, la desarmonía ¹⁴⁶. La obra orgánica tradicional será destronada por otra donde destacan lo heterogéneo, la diferencia, lo fragmentario y diseminado, el montaje no armónico. Es la muerte del ideal clásico de belleza y su sustitución

1996, P. Standish, *Línea y color: De la pintura a la poesía*, Frankfurt, Verwert-Iberoamericana, 1999.

¹⁴³ Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz (eds.), *Escritos de arte de vanguardia (1910-45)*, Madrid, Turner, 1979 y J. Brihuega (ed.), *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España (1910-31)*, Madrid, Cátedra, 1979.

¹⁴⁴ Umberto Eco extiende ese predominio de la poética sobre la poesía a la obra de arte contemporáneo: Vid. *La definición del arte*, Barcelona, Planeta, 1985, pp. 259-262.

¹⁴⁵ *Estructura...*, cit., pp. 352-57.

¹⁴⁶ Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (1966), trad. de Ángel Sánchez, Madrid, Alianza, 1988, pp. 244-45.

por los valores de choque de la novedad, la intensidad y la extrañeza.¹⁴⁷

El germen de esa rebelión antiplatónica se halla ya en los románticos (F. Schlegel defiende la necesidad poética del caos, lo excéntrico y monstruoso como premisas de la originalidad estética) y será continuado por los iniciadores de la lírica moderna, Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé, que avalan la estética de lo feo¹⁴⁸. Además corre paralela a una serie de factores que repercutirán en su desarrollo: la crisis de la racionalidad, el auge de la filosofía del sujeto que consolida al individuo como ser plural¹⁴⁹ y al relieve concedido a la intuición como método de conocimiento.

Como indicamos, desde el Romanticismo el artista se desentiende de la realidad objetiva. El culto a la expresividad trae consigo la libertad del artista para establecer sus propias reglas. El arte moderno no reproducirá, sino que producirá su propio universo. Se destierra lo que Barthes llamó el efecto de realidad, ya sea mediante la abstracción cubofuturista, la distorsión expresionista o través de las imágenes múltiples del creacionismo o las metáforas hiladas del surrealismo, donde los sentidos de segundo y tercer grado se encadenan, anulando la noción de realidad y provocando por efecto del extrañamiento la puesta en marcha de la imaginación del lector, que es conducida a los espacios de la imaginación y el sueño.

El rechazo de la mimesis clásica, unánime en las vanguardias, provocó la muerte del referente y el renacimiento de la palabra autónoma. Fruto de esa iniciativa, se desautomatiza la percepción estética que, al bloquear la dimensión representativa, permite una nueva

¹⁴⁷ Todos estos conceptos, provenientes de la lectura de los futuristas rusos, serían posteriormente asimilados y sistematizados por el formalismo ruso: Vid. José Luis Falcó, *La vanguardia rusa y la poética formalista*, Valencia, Amós Belinchón, 1990 y José David Pujañte Sánchez, *Mimesis y siglo XX. Formalismo ruso, Teoría del texto y del mundo, Poética de lo imaginario*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 131-147.

¹⁴⁸ Hugo Friedrich, *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

¹⁴⁹ La disolución del sujeto literario provoca la heteronimia o desdoblamiento en distintas personalidades, como sucede en poetas como Antonio Machado, Fernando Pessoa o en prosistas como Miguel de Unamuno: Vid. Germán Gullón, "Una lectura cultural de la poesía española de vanguardia", en Fernando Cabo y Germán Gullón (eds.), *Teoría del poema: La enunciación lírica*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, p. 207.

visión. Todos esos postulados que latían bajo las obras vanguardistas y, en particular, en la de los futuristas rusos Maiakovski y Khlebnikov, influyeron decisivamente en la formulación teórica de los formalistas. La definición jakobsoniana de que la poesía es el lenguaje en su función poética deriva de la concepción autónoma de la poesía que gritaba Maiakovski: “Abajo la palabra-medio de comunicación; viva la palabra autónoma suficiente en sí misma”.¹⁵⁰

Desde esa misma conciencia de la autonomía de las artes, años más tarde, J. Mukarovsky las definirá como actividades unidas por una finalidad estética dominante, a las que separa la diferencia de materiales y su carácter temático (poesía, pintura) o no temático (música)¹⁵¹. Aclara W. Steiner que, por mucho que la afirmación de Mukarovsky pueda parecer una destilación de las opiniones vertidas por Lessing en el *Laocoonte*, encierran una nueva exploración de los medios. Para la escuela de Praga era imposible separar el medio de la finalidad estética, así como los objetivos de cada arte estaban condicionados por el medio.¹⁵²

Plantearse qué relación existe entre la poesía y la pintura requiere que partamos de la idea de que, al estar constituidas por objetos específicos, constituyen series autónomas, cuyo funcionamiento interno debemos conocer antes de establecer cualquier conexión con otros dominios artísticos. Jean Laude postula, siguiendo las tesis de Tynianov y Jakobson de 1928, un análisis estructural de cada una de las series sin descuidar su desarrollo histórico.¹⁵³ Sobre esa base epistemológica apunta que las diferencias radicales que separan de hecho a un texto literario de un cuadro es posible salvarlas, cuando existe un territorio cultural común. De esa forma, la poesía de Reverdy es coetánea de la pintura de Picasso, porque, además de per-

¹⁵⁰ Ana M. Gómez Torres, *La retórica de la nada...*, cit., p. 53.

¹⁵¹ Véanse “El arte como hecho semiológico” y “Función, norma y valor estético como hechos sociales”, en *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, cit.

¹⁵² “La analogía entre la pintura...” cit., p. 49 y el libro al que pertenece ese artículo *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago, The University of Chicago Press, 1982.

¹⁵³ “Sobre el análisis de poemas y cuadros”, en A. Monegal (ed.), *Literatura y pintura*, op. cit., pp. 107-108..

tenecer al mismo período, coinciden en la concepción, producción, ontología o función de la obra, rasgos que no se puede encontrar, por ejemplo, en Delacroix.

También Mario Praz en *Mnemosyne* se muestra partidario de reconocer, tras la diversidad de medios expresivos que manejan las distintas artes, las tendencias estructurales genuinas de cada momento histórico a fin de poder perfilar el *ductus* (estilo) que sirva de modelo para la comparación ¹⁵⁴. Avalando esa formulación que desarrollará a lo largo del libro aduce como prueba las normas pitagóricas que influyeron tanto en la decoración de los templos griegos como en las proporciones que rigen las esculturas y pinturas.

Si Praz tomaba como referencia teórica el análisis morfológico del cuento ruso que realizara V. Propp, otros autores, Dora Vallier o Jean Paris y E. H. Gombrich, se apoyarán, respectivamente, en la concepción jakobsoniana o en las teorías lingüísticas de Noam Chomsky ¹⁵⁵. Se trata de una aplicación metafórica más que de una plena transferencia metodológica¹⁵⁶.

Ahora bien, es imprescindible remontarse a la figura de Roland Barthes para conocer el alcance de la aplicación del modelo lingüístico en el análisis de los sistemas no verbales. Para él, el sentido se establece en el lenguaje verbal; de ahí que los mensajes no verbales sólo puedan adquirir sentido después de ser traducidos al sistema lingüístico. La investigación semiológica, por esa razón, se propone reconstruir con la ayuda de la lengua el funcionamiento de los sistemas de significación no verbales atendiendo únicamente a los efectos de sentido de los objetos analizados ¹⁵⁷. Barthes realizará penetrantes incursiones en campos tan variados como la moda, pintura,

¹⁵⁴ *Mnemosyne...*, cit., p. 60.

¹⁵⁵ Jean Paris, *El espacio y la mirada*, Madrid, Taurus, 1967, *Lisible/Visible. Essai de critique générative*, Paris, Seghers/Laffont, 1978, E. H. Gombrich, *Arte e ilusión* (1960), Barcelona, Gustavo Gili, 1982 y *Gombrich esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura* (1196), Madrid, Debate, 1997.

¹⁵⁶ O. Calabrese, *El lenguaje...*, cit., pp.195-196.

¹⁵⁷ *Elementos de Semiología* (1964), trad. de Alberto Méndez, Madrid, Alberto Corazón, 1971, p. 99.

cine, fotografía, teatro, escritura, música y cultura japonesa ¹⁵⁸. Como botón de muestra de la preeminencia del sistema lingüístico, indiquemos que en la retórica de la imagen el elemento verbal tiene la misión de fijar (la función de anclaje) la cadena flotante de significados que subyace, por ejemplo, en el anuncio de las pastas *Panzani*. Es más, la palabra ayuda en el nivel literal a identificar los sentidos denotados y, en el simbólico, sirve de guía de la interpretación limitando la capacidad proyectiva de la imagen ¹⁵⁹.

A partir de la concepción barthesiana han de entenderse posiciones como las de Schefer, que sostiene que el cuadro no existe sino en el relato que se hace de él o, por extensión, en la suma de lecturas que logre suscitar. Como la labor de la lectura (que define al cuadro) se corresponde con la labor de escritura, ya no hay crítica que hable de pintura sino alguien que escribe la escritura del cuadro.¹⁶⁰ En vista de que la imagen se concibe como un complejo de textos, la misión del lector se centra en descubrir los intertextos implicados en el texto-objeto ¹⁶¹.

El método de Schefer, elaborado en *Escenografía de un cuadro* (1969) y matizado en *La peste, le déluge, Paolo Uccello* (1977) y en *La lumière et la proie* (1980)¹⁶², ha inspirado los trabajos, entre otros de Louis Marin, aunque éstos puedan llegar a conclusiones diferentes. Marin acepta el principio de que se hace semiótica de la obra de arte cuando ésta se semiotiza a través del lenguaje. Mas esa semiotización se encuentra no tanto en la búsqueda scheferiana de lexías (unidades de lectura), sino más bien en las descripciones verbales

¹⁵⁸ R. Barthes, *Sistemas de la moda* (1967), Barcelona, Gustavo Gili, 1978, *El imperio de los signos* (1970), Madrid, Mondadori, 1991, *La cámara lúcida* (1980), Barcelona, Gustavo Gili, 1982, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (1982), Barcelona, Paidós, 1992.

¹⁵⁹ “La retórica de la imagen” (1964), en *Lo obvio...*, cit., pp. 34-38.

¹⁶⁰ R. Barthes, “¿Es un lenguaje la pintura?”, en *Lo obvio...*, cit., p. 157

¹⁶¹ Aparte de los trabajos de Schefer que reseñaremos a continuación, remitimos a un excelente análisis de O. Calabrese en que se detalla cómo se establece un retículo de relaciones intersemióticas en un texto pictórico: Vid. “La intertextualidad en pintura. Una lectura de los *Embajadores* de Holbein”, en *Cómo se lee una obra de arte*, cit., pp. 29-56.

¹⁶² *Escenografía de un cuadro* (1969), Barcelona, Seix Barral, 1977, *La peste, le déluge, Paolo Uccello*, Paris, Galilée, 1977, *La lumière et la proie. Anatomies d'une figure religieuse. Le Corrège*, Paris, Albatros, 1980.

del cuadro realizadas en momentos diferentes ¹⁶³. Sobre esta base, cataloga en *La descripción de l'ímage* las múltiples lecturas que de un cuadro de Poussin se han hecho a lo largo de la historia y establece, de acuerdo con esquemas lógicos y el cuadrado de Greimas, una estructuración de las lecturas del cuadro ¹⁶⁴.

Por su parte, Cesare Segre discute, desde planteamientos cercanos a la Escuela de Tartu, que sea la verbalización la que establece la semioticidad de la pintura. Sostiene que el lenguaje representa sólo un medio privilegiado para comunicar observaciones y deducciones sobre los sistemas modelizantes. Cumple el lenguaje, por tanto, una función intersemiótica ¹⁶⁵. Jean Paris es otro autor que censura la aplicación del estructuralismo lingüístico como simple calco al dominio visual. Para salvar ese reduccionismo se apoya en Merleau-Ponty, Lyotard y en la gramática generativa y proclama la autonomía de lo visual ¹⁶⁶.

Asociado con los problemas de la relación entre la visibilidad y la legibilidad de la obra pictórica, aparece una noción, la de texto ¹⁶⁷. Genéricamente, se entiende éste como una entidad comunicativa autosuficiente que requiere ser actualizada en un proceso interpretativo. En ese sentido son textos los poemas, relatos, pero también las fotografías, películas y obras de arte.

Entre las posibilidades de aplicación de la teoría del texto al terreno artístico se aprecian diversas posiciones. Si para Eco la teoría del texto literario es un modelo coherente que puede ser puesto a prueba en textos no verbales ¹⁶⁸, Greimas incluye en la teoría del

¹⁶³ *Estudios semiológicos* (1971), Madrid, Comunicación, 1978.

¹⁶⁴ *Communications*, 15, 1970, pp. 186-206.

¹⁶⁵ *Semiótica filológica...*, cit., pp. 127-29.

¹⁶⁶ *Lisible/Visible...*, cit., pp. 101-23.

¹⁶⁷ O. Calabrese, *El lenguaje...*, cit., pp. 177-179. Roland Barthes considera que las semiografías de André Masson retoman por adelantado las principales propuestas de la teoría del texto al hacer caducar la separación entre las artes: Vid. *Lo obvio...*, cit., pp. 157-60.

¹⁶⁸ Eco traslada las teorías de la cooperación interpretativa y de la producción semiótica al dominio artístico en su artículo "Prospettive di semiotica delle arti visive". En él clasifica los procedimientos de la vanguardia no figurativa atendiendo a los modos de producción semiótica: Vid., E. Mucci-F. Tazzi (eds.), *Teorie e pratiche della critica d'arte*, Milan Feltrinelli, 1980. Otro tanto harán Gloria Vallese y Giovanni Manetti en sendos artículos dedicados respectivamente al *Tríptico del heno* de El Bosco y a los *ready-made* de Duchamp: Cfr. "Modi di produzione segnica nel Trittico del Fieno di Hyeronimus Bosch" y

texto los textos no verbales, porque su punto de partida es una semiótica general, basada en la universalidad del sentido. Dentro de ella se englobarían las semióticas particulares, según la diferente manera de articularse la forma de expresión. En ese contexto, estima posible la constitución de una semiótica visual, al tiempo que rechaza la semiótica de la imagen, característica de los años sesenta, porque se atiene exclusivamente al plano de la manifestación, elude la segmentación y acude al referente para definir la naturaleza semiótica de la imagen.

Contra el último postulado Greimas defenderá, como ya señalará Eco en *La estructura ausente*, que el juicio sobre la analogía entre la imagen y el referente es de carácter cultural. La referencialización debe entenderse como un contrato intersemiótico entre enunciador y enunciatario, en el que el éste último forja una valoración a partir del efecto de realidad que la imagen provoque ¹⁶⁹.

Entre los cultivadores de la semiótica greimasiana se pueden distinguir dos tipos de contribuciones, los que siguen con fidelidad el modelo semántico-generativo de Greimas (Jean-Marie Floch ¹⁷⁰) y los que, como el Grupo μ , inspirándose en sus conceptos semánticos, en particular el de isotopía (principio de coherencia formal de un enunciado), llegan a realizar formulaciones muy personales .

Destaca por su interés el Grupo μ que aplica los modelos retóricos a la comunicación visual. Se trataría de establecer una retórica de signo visual que tuviera en cuenta las parcelas de lo icónico y lo plástico, porque, contrariamente a la tendencia general que reduce la retórica de la imagen al signo icónico, la imagen no es sólo el elemento icónico sino también el elemento plástico ¹⁷¹.

Partiendo de la idea de que la retórica es la ciencia de los enunciados alotópicos o desviantes, acuden a la diferenciación entre

“Ready-made: semantica e pragmatica dell’umorismo dadaista e surrealista”: *Versus*, 25, 1980.

¹⁶⁹ *En torno al sentido* (1970), Madrid, Fragua, 1973.

¹⁷⁰ Para las aportaciones de Jean-Marie Floch consúltese O. Calabrese, *El lenguaje...*, cit., pp. 205-209.

¹⁷¹ Grupo μ , *Tratado del signo visual ...*, cit., pp. 236-39.

grado cero general y grado cero local para sentar las bases de las retóricas icónica y plástica. Si en el caso de la retórica icónica basta con conocer las reglas previas del código (grado cero general) para identificar las transgresiones del sistema, en la retórica plástica, al no existir código, es el enunciado (grado cero local) el que crea las normas que son susceptibles de ser alteradas. Finalmente, proponen, una vez elaboradas las reglas de la lectura retórica de los enunciados icónicos y plásticos, una taxonomía de figuras y una relación de efectos (*ethos*) ¹⁷².

Por último, hemos de citar la revisión a la luz del deconstruccionismo de la analogía de la poesía y la pintura. Antonio Monegal en su libro *En los límites de la diferencia* ¹⁷³ indica que quizás sea Wendy Steiner quien más a conciencia haya elaborado las implicaciones teóricas del estatuto metafórico de la comparación interartística. De esa manera ha contribuido a romper el círculo vicioso en el que estaban inmersos los estudios sobre el tema, obligados al rigor, pero hipotecados por la analogía ¹⁷⁴. Si aceptamos que el paralelo de las artes es esencialmente metafórico, no podremos negar que la operación metafórica se funda en el principio de la semejanza en la desemejanza. Por un lado, se afirma la semejanza entre la pintura y la literatura como artes miméticas, pero, por otro, existen diferencias de orden formal y ontológico. W. Steiner, en un intento de dar respuesta a la tensión que rige las relaciones entre lo verbal y lo visual, se apropia la formulación derridiana de la escritura como diferencia ¹⁷⁵ y la desplaza al contexto de la reflexión interartística.

Derrida nombraba con el término *différance* la brecha que determina la otredad y el rastro o *trace*, que lo otro deja en lo uno, Wendy Steiner, por su parte, entiende que esa diferencia que lleva en sí la huella de la semejanza es la misma que se registra en el

¹⁷² *Ibidem*, pp. 243-62.

¹⁷³ *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid, Tecnos, 1998.

¹⁷⁴ El carácter metafórico de la relación es la acusación con la que se pretende descalificar el estudio comparativo de las artes.

¹⁷⁵ “La Différance”, en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 37-62.

proceso metafórico que rige aproximaciones entre las artes; por lo que la tarea del crítico ha de estar encaminada a descubrir no sólo las vertientes de la alteridad espacial y de lapso de tiempo propios de la *différance*¹⁷⁶, sino la huella que un arte deja en el otro. La constatación de esa mutua deuda es condición *sine qua non* para que pueda plantarse la relación entre las artes como mera posibilidad.

Los ejercicios de transferencia intersemiótica, aunque discutibles desde posiciones deconstruccionistas porque los consideran simulacros de tránsitos, son un *topos* dentro de la tradición occidental. Cualquier intento de salvar la diferencia entre las artes implica un gesto simbólico de transgresión de los límites ontológicos que separan arte y vida, signo y cosa; de ahí que la analogía interartística haya atraído particularmente a las vanguardias.

Entre los rasgos inherentes al concepto de vanguardia —añade Monegal— está no sólo la hostilidad, sino también un ir siempre más allá, un impulso de exploración de los límites del propio arte. Y es en ese límite incierto, en esa tierra de nadie donde la confluencia de artes se produce.

La relación interartística que, bajo el signo de la poesía, se establece en el siglo XX es sustancialmente distinta de la que tradicionalmente se ha dado bajo el modelo de *ut pictura poesis*. Durante el siglo XX las artes ya no pugnan en la representación mimética de la realidad, sino que tienen conciencia del medio y de su condición de simulacro o artificio. Por consiguiente, concluye Monegal resumiendo a W. Steiner, la propuesta de la vanguardia no cancela la diferencia, sino que la revela instalada dentro de la obra como rasgo esquizofrénico en el que reside precisamente su sentido. Incluso modelos mixtos como el *caligrama* encierran una frontera invisible entre los espacios superpuestos que obliga a que las lecturas del texto y de la

¹⁷⁶ La *différance* derridiana, que juega con el doble sentido de diferir (ser diferente y aplazar), suprime las categorías de tiempo y espacio que en el análisis de Lessing separaban las artes plásticas y literarias y cuestiona la encarnación del signo como inscripción o como imagen, en vista de que la significación refiere más allá de sí mismo a otros signos: Ernest

imagen se realicen en momentos diferenciados ¹⁷⁷, porque, según Lyotard, el espacio textual y el espacio figural comportan dos órdenes de sentido y dos tipos de lectura diferentes ¹⁷⁸.

Una vez definida la escritura vanguardista en general y la escritura scaliana en particular como una experiencia de límites, sometida al conflicto entre la presencia y ausencia, entre semejanza y diferencia, es necesario recordar que las vanguardias actualizaron otro modo de tratar la visualización de la poesía. Podemos hablar, en síntesis, de dos tipos de visualidad: la tradicional y la de carácter gráfico-visual. En la primera la lengua se sirve de las técnicas pictóricas para representarnos plásticamente e imaginativamente las cosas, en la segunda, al lenguaje se le añaden signos de naturaleza icónico-visual (diagramas, caligramas, juegos tipográficos, etc.), que transforman el texto literario hasta el punto que su forma gráfica se convierte en pieza decisiva del contenido y efecto estético. Larga es la historia de esta segunda posibilidad (*technopaigina*, *carmina figurata*, poesía figural del Barroco), aun así durante las vanguardias se reaviva y adoptará formas diferentes por la influencia de los nuevos medios de producción artística¹⁷⁹.

Como se ha dicho con frecuencia, el arte moderno comenzó con el cubismo. La razón por la que el término se aplica tanto a poetas como a pintores radica en que comparten una misma manera de ver y expresar el mundo. A grandes rasgos, su poética se puede resumir en los caracteres de bidimensionalidad, compenetración de planos, simultaneísmo y discontinuidad ¹⁸⁰. No ha de sorprender que es ese clima de camaradería en que vivieron los pintores y poetas —

B. Gilman, “Los estudios interartísticos y el imperialismo del lenguaje”, en A. Monegal (ed.), *Literatura...*, cit., pp. 208-209.

¹⁷⁷ M. Foucault, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 1995, 5ª ed., p. 38.

¹⁷⁸ *Discours, figure*, cit., pp. 211-218.

¹⁷⁹ Miguel D’Ors, *El caligrama de Simmias a Apollinaire (Historia y antología de una tradición clásica)*, Pamplona, Eunsa, 1977 y Jeremy Adler and Ulrich Ernst, *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, Weinheim, Herzog August Bibliothek, 1987.

¹⁸⁰ Paul Haderman sistematiza en el capítulo dedicado al cubismo literario los procedimientos que traducen la estética cubista al plano discursivo: J. Weisgerber (ed.), *Les avant-gardes littéraires au XX siècle*, Budapest, International Comparative Literature As-

reuniones en el Bateau Lavoisier, estudio de Picasso en Montmartre o en Le Lapin a Gill— se reclamara una nueva síntesis de las artes. Guillaume Apollinaire la defenderá en el plano teórico en *L'Esprit nouveau et les poètes* (1917): “Les artifices typographiques poussés très loin avec une grande audace ont l'avantage de faire naître un lyrisme visuel qui était presque inconnu avant notre époque. Ces artifices peuvent aller très loin encore et consommer la synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature”¹⁸¹. Y la ensayaré tímidamente en su poesía, en especial en sus *Calligrammes* (1918)¹⁸².

Con sus caligramas Apollinaire pone en tela de juicio la rigidez del deslinde lessingiano entre artes del tiempo y artes del espacio. Al definirse el caligrama como un objeto simultáneamente visual y verbal, establece una interrelación espaciotemporal que derrumba la distinción de aquél. Incluso la pintura deviene en espejo para la poesía y técnicas como la plurifocalidad y el *collage* serán incorporadas por los poetas a sus composiciones. Los *poemas-conversación* de Apollinaire y Cendrars puede considerarse como equivalentes literarios de los *papiers collés* de Braque y Picasso, porque yuxtaponen elementos tomados de la realidad sin someterlos a filtro alguno. Por su parte, la imagen múltiple que observamos en la obra de los creacionistas (Huidobro, Gerardo Diego) traduce al plano poético la pluralidad de perspectivas simultáneas de los cuadros cubistas.

Aunque la aportación de Apollinaire a la historia del caligrama sea relativamente importante, nadie puede dudar del papel que des-

sociation-Centre d'Etudes des Avant-Gardes Littéraires de l'Université de Bruxelles- Akadémiai Kiadó, 1986, vol. II

¹⁸¹ Cfr. Massin, *La lettre et l'image, op. cit.*, p. 252. Apollinaire forjó la palabra *caligrama* para titular su recopilación de poemas, escritos entre 1913 y 1917, y publicados en 1918. La fortuna del término ha sido tan considerable que ha desplazado al que anteriormente se utilizaba para designar este tipo de creaciones, *vers figurés*.

¹⁸² Entendemos que Massin (p. 252) minimiza la influencia de los Caligramas de Apollinaire cuando dice que no tuvieron gran repercusión en la posteridad, salvo en los homenajes realizados por la vía del pastiche, como “L'Alphabet des aveux” de Luise de Vilmoren, los divertidos menús de restaurantes compuestos por Bertrand Guégan o los innumerables anuncios publicitarios en los que figuran objetos cotidianos. Su referencia, como la de Marinetti es obligada para aquellos que hacen poesía visual en aquellos momentos. Es el caso de Josep Maria Junoy, introductor del caligrama y del *collage* en la literatura catalana,

empeñó en el replanteamiento de las relaciones poesía–pintura y de la oportunidad y trascendencia de su gesto, rescatar y actualizar la vieja modalidad caligramática. Ciertamente que los caligramas de Apollinaire guardan relación con los antecedentes remotos —él publicó en la revista más destacada de la vanguardia, *L'Esprit Nouveau*, ejemplos de Simmias, Pannard—, pero en el contexto de la época, en el que la sintaxis tipográfica empezaba adquirir una importancia creciente, su interés proviene de que el caligrama insiste en el carácter gráfico de la escritura¹⁸³. Comienzan a valorarse no sólo el diseño del enunciado y la organización de la página, sino en modo nuevo de leer. Apollinaire reclamaba: “Il faut que notre intelligence s’habitue à comprendre synthético-idéographiquement au lieu d’analytico-discursivement”.¹⁸⁴

Complementando la reflexión de Apollinaire, indica J. G. Lapacherie que toda página encierra un programa de lectura, que a veces es sugerido por la disposición icónica de las palabras¹⁸⁵. La lectura viene a ser una actividad de producción de sentido, en la que el lector tiene la libertad de combinar el elemento verbal y visual. Contradice Lapacherie la tesis de Foucault, según la cual el caligrama es netamente tautológico¹⁸⁶, y argumenta que, a tenor de su doble naturaleza semiológica, la polisemia es la propiedad específica. Distingue dos tipos de relaciones entre el texto y la imagen: la primera, basada en la estética de la coherencia, se caracteriza por la complementación de los niveles verbal y visual, como sucede en “La colombe poinardée et le jet d’eau”; la segunda, fundada en la estética de lo aleatorio, se define por la desconexión, como podemos observar en “La cravate et la montre” y “Éventail de saveurs”.

y de los que siguieron sus pasos: Solé de Sojo, Joaquim Folguera, Carles Sindreu y Salvat – Papasseit: Vid. Felipe Muriel, *La poesía visual...*, cit., pp. 75-96.

¹⁸³ Tanto los cubistas como los futuristas, dadaístas y constructivistas convinieron en que la composición gráfica del libro debía estar en consonancia con la novedad de sus ideas estéticas. Ese nuevo repertorio de formas será asimilado por el diseño gráfico para elaborar con él su primer corpus teórico. De todos ellos, los dadaístas Schwitters y Heartfield destacan por la huella dejada: Enric Satué, *El diseño gráfico*, Madrid, Alianza Forma, 1990, pp. 123-146.

¹⁸⁴ Cfr. Jérôme Peignot, *Du Calligramme*, Paris, Chêne, 1976. p. 37.

¹⁸⁵ “Écriture et lecture du calligramme”, *Poétique*, 50, 1982, pp. 194-206.

Apollinaire fue consciente de la importancia de los aspectos visuales de la escritura así como de sus antecedentes históricos, pero ni pretendió formalizarlos ni traspasó los márgenes de lo figurativo, como sí harían los futuristas.

Tras las evasiones de la realidad del romanticismo y las evanescencias del simbolismo, el cubismo reivindicará la experiencia cotidiana, el lugar común. Apollinaire, Max Jacob, Reverdy, Birot sienten predilección por los temas humildes, no consagrados por la tradición; de ahí que Apollinaire pueble sus composiciones de siluetas de objetos cotidianos —pipa, corbata, reloj, paloma, lluvia—, al igual que Picasso, Gris o Braque, en sus naturalezas muertas.

El futurismo, por su parte, dejará a un lado la figuración objetiva y se remontará a Mallarmé, del que toma prestada la importancia concedida a la tipografía y a la ordenación espacial de la página. Los autores futuristas radicalizarán aún más esa herencia agregando a la abolición de la sintaxis y la supresión de la puntuación mallarmeana la supresión de adjetivos, adverbios, conjunciones y su sustitución por signos matemáticos y musicales, con los que se realza la dimensión gráfica del texto.

El segundo manifiesto *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (1913) constituye un documento de gran interés, porque contiene las líneas de fuerza de este movimiento. Se propugna una nueva tipografía que, huyendo de las normas establecidas por la tradición para la armonía, enfatice el contenido y provoque un impacto visual en el receptor mediante el empleo de tintas, caracteres y direcciones diferentes¹⁸⁷. Además y, en sintonía con la imaginación sin hilos y las palabras en libertad (palabras dispuestas al azar, sin los hilos conductores de la sintaxis métrica y la punta-

¹⁸⁶ *Esto no es una pipa*, cit., p.34.

¹⁸⁷ “El libro debe ser la expresión futurista de nuestro pensamiento futurista. Es más, mi revolución se dirige contra la así llamada armonía tipográfica de la página, que es contraria al flujo y reflujo, a los sobresaltos y a los intentos de estilo que recorren la misma página. Por lo tanto, nosotros emplearemos en una misma página tintas de tres o cuatro colores diferentes y también veinte caracteres tipográficos distintos si fuera necesario. Por ejemplo, itálicas para una serie de sensaciones similares y veloces, negritas para las onomatopeyas violentas, etc.”: Vid. José Antonio Sarmiento, *Palabras en libertad. Antología de la poesía futurista italiana*, Madrid, Hiperión, 1986, p. 208.

ción), defiende una ortografía libre expresiva que deforme y modele las palabras “cortándolas o alargándolas, reforzando el centro o las extremidades, aumentando o disminuyendo el número de las vocales y de las consonantes” ¹⁸⁸. De esa forma, el espacio gráfico se reactiva plásticamente y las palabras se transforman en elementos gráficos que ponen en evidencia todas sus posibilidades semánticas, plásticas y sonoras.

Sin lugar a dudas la aportación de los futuristas a la tradición poética visual del siglo XX reside en los cuadros de palabras en libertad (*tavole parolibere*). Roman Jakobson considera, en cambio, que se trata simplemente de una reforma en el campo del reportaje periodístico, porque el móvil de la innovación poética sigue siendo el deseo de comunicar los nuevos sucesos de la realidad física y psíquica ¹⁸⁹. Frente a ellos opone a los futuristas rusos. Éstos encarnan un principio distinto. Ya no son los nuevos temas —maquinismo, deporte, dinamismo, riesgo...— los que deciden el lenguaje, sino la forma nueva la que determina los contenidos. En este sentido, la innovación más significativa de los futuristas rusos fue la creación de la lengua *zaum*, especie de lengua transmental, integrada por sílabas y palabras deformadas y provista de una semántica mate. Su sola existencia es síntoma, por un lado, de la desconfianza que los jóvenes vanguardistas sentían hacia el lenguaje heredado y, por otro, de la búsqueda de un lenguaje libre de ataduras lógicas (“La lengua común ata”, según Kruchenij) que fuera obra del propio poeta.

El cuadro de palabras en libertad futurista representa, no obstante, una modalidad poética visual diferenciada ¹⁹⁰. Si en los caligramas de Apollinaire es posible leer aún lo que se dice o ver lo que se representa, porque, a pesar del enmascaramiento, se mantiene la separación entre representación plástica y referencia lingüística, en

¹⁸⁸ *Ibidem*, pp. 208-209.

¹⁸⁹ *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, pp. 11-24.

¹⁹⁰ Apollinaire comulgó fugazmente con la estética futurista. Prueba de ello son el manifiesto *L'Antitradition futuriste*, fechado el 29 de junio de 1913, y su primer caligrama “Lettre-Océan”, publicado en su revista *Les Soirées de Paris* en junio de 1914.

los cuadros de palabras en libertad ya no, habida cuenta de que el texto se subordina a la imagen y el espacio discursivo se transforma en espacio plástico (Figuras 1 y 2). Así por ejemplo en “Montañas+Valles+Jafre” (1915), de Marinetti, las peripecias del viaje, el paisaje montañoso, el ruido de las armas, el estallido de las bombas configuran una escena cargada de dinamismo y de agresividad que, para ser descodificada correctamente, exige una aprehensión global del espacio ¹⁹¹.

¹⁹¹ Noëmi Blumenkranz-Onimus, *La Poésie futuriste italienne*, Paris, Klincksieck, 1984, pp. 64-67.

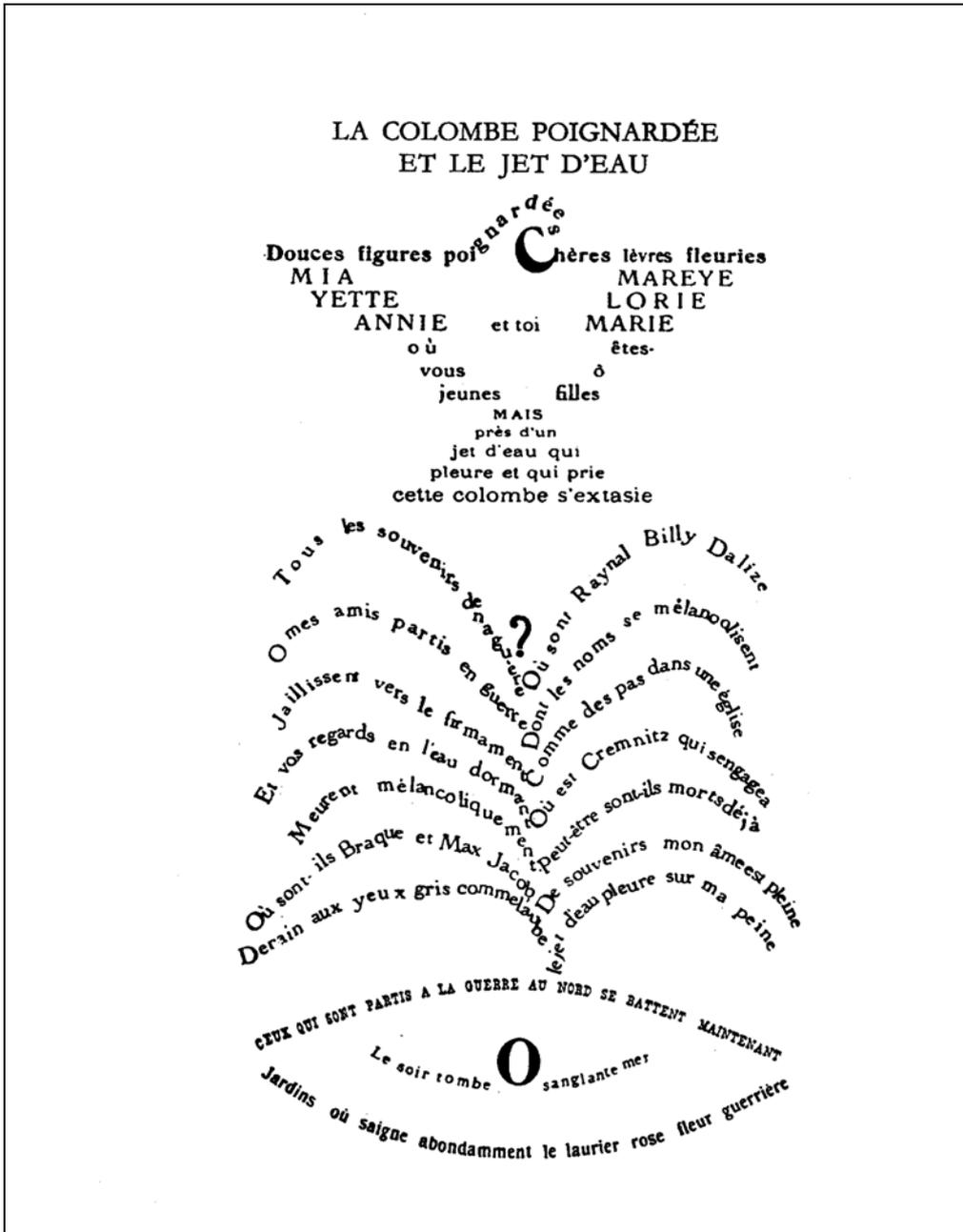


Ilustración 1. Guillaume Apollinaire (1918)



Ilustración 2. F. T. Marinetti (1915)

El futurismo se extendió rápidamente por Europa. En España, a pesar de que fue dado a conocer desde su primera hora por Ramón Gómez de la Serna ¹⁹², no llegó a arraigar. Como representantes destacados del movimiento figuran Joan Salvat-Papasseit y Guillermo de Torre.

En realidad, Salvat-Papasseit no fue un futurista puro. Huellas de su influencia hallamos en el manifiesto-poema “Columna vertebral: sageta de foc”, publicado en diciembre de 1917, y en sus dos primeros libros *Poemes de ondes hertzianes* (1919) y *L'irradiador del port i les gavines* (1921). Posteriormente evolucionará hacia un realismo de corte intimista con elementos neopopulares.

De todos los militantes ultraístas, Guillermo de Torre fue el que ejemplificó con mayor radicalidad las propuestas del futurismo hasta el punto de granjearse el calificativo de imitador. Como muchos de sus contemporáneos se sintió atraído por lo nuevo y, al igual que divulgó las *Literaturas europeas de vanguardia* ¹⁹³, no pudo sustraerse a la tentación y escribió caligramas y cuadros futuristas. Los agruparía en la sección “Palabras en libertad”, dentro de su libro *Hélices* (1923).

El dadaísmo superará en iconoclastia y nihilismo a los futuristas. De hecho, el futurismo no buscaba con sus transgresiones sintácticas y su neotipografía nada más que potenciar los recursos semióticos del lenguaje, mientras que Dadá juega con los grafismos para decir nada. La raíz de esa actitud de rebeldía proviene de su rechazo a la guerra y se hizo extensiva a los valores —Patria, Familia, Religión, Lógica, Moral...— en que se cimienta la civilización moderna.¹⁹⁴ Utilizaron como armas la provocación y el absurdo. Con esos planteamientos no es extraño que el lenguaje, al que consideraran responsable de todas las catástrofes por las que atraviesa la humanidad, sea su blanco privilegiado. Se lo fustiga, se lo niega; sin

¹⁹² Ramón tradujo y editó el manifiesto fundacional del futurismo en su revista *Prometeo* el mismo año de su publicación en París, o sea, en 1909. En la misma revista un año después será publicada “La proclama a los españoles” de Marinetti.

¹⁹³ *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925..

¹⁹⁴ Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas...*, cit., p. 153.

embargo, tras esa operación liquidadora, late una desconfianza hacia el lenguaje que es común a la poesía moderna y a la filosofía antimetafísica del lenguaje, desde Novalis, Nietzsche, Heidegger y Derrida hasta hoy. La incapacidad del lenguaje para comunicar determina la subversión contra el logocentrismo y la apuesta por una escritura basada no en la metafísica de la presencia, sino en el libre juego de los significantes. Reflejos de esa filosofía del lenguaje son el propio nombre del movimiento, *Dadá*, y el empeño de crear como una gran broma un protolenguaje ¹⁹⁵, desasido de toda convención práctica, y en el que, rota la correspondencia entre significante y significado, las letras se esparcen en series tipográficas autónomas o en letanías fonéticas. Por ejemplo, “FMSBNT...” de Raoul Hausman es, ante todo la parodia de un poema, porque muestra cómo la combinación de cuerpos y tipos heterogéneos, de mayúsculas y minúsculas, de acercamientos y distanciamientos, está motivado no por el contenido, sino por la búsqueda de efectos visuales y espaciales.

Durante el surrealismo André Breton equiparará la pintura y la poesía sobre una base distinta a la mimesis clásica. Si aquella se establecía sobre la reproducción del mundo exterior, el arte surrealista se centra en la representación interior ¹⁹⁶. Entre los procedimientos para penetrar en las capas más profundas de la mente cita la escritura automática, las dalinianas imágenes dobles de naturaleza obsesiva, los *collages* y *frottages* de Max Ernst y los objetos surrealistas. Juan Eduardo Cirlot, aun reconociendo que el dadaísta Marcel Duchamp abriría con sus *ready-mades* la puerta a estas exploraciones en torno al objeto, afirma que en el surrealismo se produce una auténtica revolución¹⁹⁷. El objeto es desplazado de sus fines prácticos para, recuperada su irracionalidad, desencadenar en el individuo el afloramiento de los deseos y pensamientos ocultos. Dos

¹⁹⁵ Jean-Jacques Thomas, *La langue. La poésie. Essais sur la poésie française contemporaine*, Lille, Presses Universitaires, 1989, pp. 116-118.

¹⁹⁶ “La situación surrealista del objeto”, en *Manifestos del Surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1974, pp. 273-308.

¹⁹⁷ *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Barcelona, Anthropos, 1985, pp. 90-95.

son las especies de objetos surrealistas que alcanzaron mayor fortuna, el poema-objeto y los objetos de funcionamiento simbólico.

Mientras Salvador Dalí tuvo un lugar preponderante en la génesis y desarrollo de los objetos de funcionamiento simbólico, la creación del poema-objeto se atribuye a André Breton. Los objetos de funcionamiento simbólico pertenecen al mundo de las expresiones libidinosas transferidas, en tanto que el poema-objeto pretende fundar una auténtica física de la poesía mediante la combinación de textos y objetos encontrados e interpretados. Ambos cumplían con el reto surrealista de cerrar los ojos a la realidad circundante y dar precisión objetiva a la representación mental. A este respecto, resulta llamativa la versión surrealista de la teoría platónica de la imagen ¹⁹⁸. Las imágenes que el artista engendra, no son como para Platón reflejos engañosos de un mundo engañoso, sino reproducciones de los sueños, copias de los deseos que dormitan en el fondo de la psique. De tal forma que al artista se le concede la virtud de desvelar lo maravilloso.

Una vez que el surrealismo perdió fuerza, la analogía entre poesía y pintura pasó a plantearse en otros términos. En 1946 el rumano Isou apuesta por un arte de la letra en el que no tienen cabida ni la lógica ni el sentido y sí los valores plásticos y fónicos. Según Zárate, la misión del letrismo fue abrirnos los ojos sobre los aspectos más elementales del lenguaje. Unieron el primitivismo fonético de los dadaístas con la neotipografía futurista en composiciones que, en opinión de Guillermo de Torre, no pasaron del estadio de las jitanjáforas o las sonoridades de la poesía negroamericana¹⁹⁹.

Si el letrismo, por contraposición al surrealismo, destacó los valores pictográficos y puramente fónicos de las letras, la poesía concreta explotará las dimensiones verbo-voco-visuales de las palabras. Aunque se puedan señalar antecedentes de la poesía concreta en la obra de Carroll, Jarry, Pound, Cummings y en los propios letristas

¹⁹⁸ Fernando Castro Borrego, “*Ut pictura poesis...*”, cit., pp. 87-89.

hasta principios de los años cincuenta no se registrarán los primeros testimonios a nivel mundial: en 1953 Gomringer publica su libro *Konstellationem* y aparecen los manifiestos del grupo brasileño *Noigandres* y del sueco Fahlström. Al año siguiente Max Bense edita su *Estética*.

La poesía concreta aspira a restituir la densidad semántica a las palabras a través de su desgajamiento del discurso²⁰⁰. Por ese motivo, el emplazamiento en la página desempeña un papel fundamental. De su ubicación en un contexto nulo o débil dependerá la activación de su polisemia y polifuncionalidad. Para lograrlo el autor acude a una sintaxis no codificada que impulsa la cooperación del lector. Francis Edeline asigna el nombre de *toposintaxis* a este género de ordenación sintáctica que prima los valores espaciales²⁰¹. A diferencia de la *iconosintaxis* en la que la alianza de texto e imagen se basaba en la redundancia (“Il pleut” de Apollinaire), la *toposintaxis* utiliza todas las relaciones del espacio, las superposiciones, las distribuciones simétricas y asimétricas con el objetivo de dinamizar el significado de las palabras. Ese componente de movimiento junto al de los efectos visuales con que se dota a los objetos lingüísticos estrecha la relación de la poesía concreta con el arte cinético y el *op-art*²⁰².

La poesía concreta penetraría en España a principios de los sesenta gracias, sobre todo, a la labor divulgadora del poeta Julio Campal. De igual forma que el futurismo fue a comienzos de siglo el marchamo que identificaba lo moderno, ahora la poesía concreta será sinónimo de renovación poética. Entre los autores que ensayaron con mayor acierto la visualización de lo semántico hemos de destacar a Joan Brossa, Guillem Viladot, Francisco Pino, Felipe Boso, Fernando Millán y Eduardo Scala. Como ocuparnos de todos ellos,

¹⁹⁹ Armando Zárate, *Antes de la vanguardia*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso editor, 1976, p. 77 y Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1974, tomo III, pp. 121-127.

²⁰⁰ A. Zárate, *op. cit.*

²⁰¹ J. Weisgerber, *Les avant-gardes littéraires...*, cit., p. 817.

²⁰² F. Popper, *Arte, Acción y Participación*, Madrid, Akal,, 1989, p. 115.

desborda el marco de este trabajo, remitimos al lector a los capítulos I y II, donde encontrará muestras de sus respectivas maneras de hacer y, en última instancia, a nuestro estudio *La poesía visual en España*.

4. OTROS INSTRUMENTOS DE ANÁLISIS. LA GRAMATEXTUALIDAD, LA PRAGMÁTICA Y LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN

Recapitulando hemos de indicar que la explotación sistemática del campo gráfico-visual representa una constante de la poesía contemporánea desde Mallarmé. Habrá que esperar hasta finales de la década de los setenta para que, una vez sentadas las bases para un estudio semiótico de lo literario, menudeen los trabajos que se ocupan del espacio gráfico ²⁰³.

Como pioneros en la reconsideración de los significantes hay que citar a Roland Barthes y a Jacques Derrida. A título de ejemplo señalemos que Barthes se ocupará en *El imperio de los signos* (1970) de la escritura caligráfica por oposición a la occidental y en *Lo obvio y lo obtuso* (1982), de aquellas obras como las de André Masson y Twombly, que trascienden la separación de las artes ²⁰⁴. Jacques Derrida defenderá en 1967 la sustitución de la semiología por la gramatología, porque ofrece a la teoría de la escritura la envergadura necesaria contra la represión logocéntrica y la subordinación de la lingüística. Indica más adelante que, para que pueda constituirse una auténtica meditación sobre la escritura, es necesario aclarar los problemas relativos al articulación del discurso y del código gráfico desde el punto de vista del estilo y de la connotación ²⁰⁵.

Jean-Gérard Lapacherie acuñará en 1984 el término *gramatextualidad* para referirse a aquellas prácticas artísticas en las que se

²⁰³ Anotemos los monográficos de *Cahiers Jussieu* dedicado a "L'espace et la lettre" (1977), *Textuel*, 34-44, "Dire, voir, écrire" (1979), *Écritures* (1982) y *Écritures* (1985) de la Editorial Le Sycomore y artículos aparecidos en las revistas especializadas *Visible Language* y *Word and Image*.

²⁰⁴ *El Imperio de los signos...*, cit., pp. 116-121 y *Lo obvio y lo obtuso...*, cit., pp. 157-97.

²⁰⁵ *De la Gramatología...*, cit., pp- 66 y 117.

alían, conforme a diversos grados de figuración e inscripción, pintura y escritura.²⁰⁶ Distingue cuatro modalidades —icónica, ideogramática, diagramática y alfabética—, que, a su vez, remiten, dependiendo de la clase de lectura, tabular (iconos, ideogramas) o lineal (diagramas y alfabeto), a la semiología de la imagen o de la lengua, respectivamente. Subyace a todas ellas un proceso de activación de los significantes gráficos por el que las letras, las líneas, los blancos, los dispositivos tipográficos e incluso el soporte abandonan su papel auxiliar del discurso para adquirir cierta autonomía semiótica.

Aun siendo valiosa desde el punto de vista taxonómico la noción de *gramatexto*, la formulación de Lapacherie resulta insuficiente, porque carece de la necesaria perspectiva diacrónica ²⁰⁷. Jean Baetens intenta suplir esa deficiencia sosteniendo la necesidad de incluir el texto en un determinado contexto social e histórico. Toda escritura, aparte de estar integrada en una civilización o cultura específica, se halla condicionada por tres factores, que, reunidos, dan lugar a las diversas transformaciones epocales: los medios tecnológicos disponibles, el trabajo de reactivación poética y la ideología de la época. Por ese motivo, resulta ineludible una periodización histórica que procure dar respuesta a las cuestiones de cuándo, cómo, por quien, por qué se concibe el libro, el antilibro y el no-libro ²⁰⁸.

Además Baetens cuestionará, por insuficientes, la dicotomía texto/gramatexto y el campo de aplicación de las prácticas gramatextuales. Propondrá extender el radio de acción de aquéllas adoptando el punto de vista transtextual. A partir del modelo teórico genettiano establece una taxonomía de relaciones hipertextuales —*transcripción, transmigración, escriturarización, gramatización*— que enriquece con las relaciones architextuales de la obra con su clase, pero sin olvidar, en virtud de la duplicación semiótica del nivel escriturario, las relaciones texto e imagen.

²⁰⁶ “De la grammatextualité”, *Poétique*, 59, 1984, pp. 283-294.

²⁰⁷ César Nicolás, "Componentes semióticos ...", cit., pp. 34-35.

²⁰⁸ Jean Baetens, "Le transscripturaire", cit., pp. 66-67.

Cuatro años más tarde J. Baetens reformulará el problema de lo gramatextual a la luz de las investigaciones sobre la lectura ²⁰⁹. Señala que para el lector la insistencia en los aspectos escriturarios depende menos de las propiedades intrínsecas del objeto que del hecho de que esté vinculada a modalidades prácticas del acto de leer. Diferencia dos tipos de *gramatextos*, los *restringidos* y *ampliados*, que conllevan, respectivamente, sendos modos de lectura. El primero, al poder ser percibido globalmente, precedería a la lectura, mientras que el segundo, desde el momento que impone un recorrido minucioso por los signos articulados, sería el resultado y recompensa de la lectura. Dentro del primer grupo se podrían incorporar los caligramas de Apollinaire, Junoy, Salvat-Papasseit, los poemas *concretos* de Gomringer y del grupo *Noigandres*, en tanto que en el segundo, todos los juegos posicionales —acrósticos, anagramas, palíndromos, quiasmos, etc.— o diagramas e iconos relacionables con la métrica, los sangrados, la disposición espacial y versal, etc. Al ser implícitos y no contar con señaladores gráficos que adviertan de su presencia, Giovanni Pozzi los engloba dentro del iconismo oculto.²¹⁰

Por tanto, si un texto accede a la categoría de gramatexto, y viceversa, dependiendo de las posiciones variables del lector histórico, la *gramatextualidad* no puede construirse al margen del texto, por el contrario, debe comprender mejor las tensiones que se producen en el interior de ambos terrenos. Baetens propugnará un acercamiento entre las investigaciones gramatextuales y la *Textique* de Jean Ricardou, porque, al reconsiderar ésta el conocimiento del texto desde posiciones completamente nuevas, complementa la labor de la gramatextualidad en el esclarecimiento del espacio gráfico.

²⁰⁹ “Gramatextualidad y Textique”, en AA. VV., *La escritura y su espacio*, Barcelona, PPU, 1992, pp. 73-86.

²¹⁰ Además de los ejemplos aportados por G. Pozzi en *La parola dipinta* (Milano, Adelphi Edizioni, 1981, pp. 49-76), consúltense los artículos de Morris Halle, “Un poema pictórico de la Biblia”, en AA. VV., *La lingüística de la escritura*, Madrid, Visor, 1989, pp. 75-83, J. Baetens, “Sur la figuration cachée”, *Littérature*, 73, 1989, pp. 83-96 y César Nicolás, “Componentes semióticos...”, cit., pp. 43-4.

Una de las aportaciones más significativas de la *Textique* es haber rearticulado en profundidad las relaciones entre el escrito y el texto haciendo hincapié en las tensiones dialécticas de las dos fuerzas, representación y metarrepresentación ²¹¹, que coexisten en todo discurso. Frente a la realidad pluriforme de lo escrito, caben, según Ricardou, dos maneras de asimilación por la lectura, la lecturabilidad y la legibilidad. La primera alude a la capacidad técnica del escrito de ser leído en la totalidad de sus aspectos, en oposición a la legibilidad que designa la aptitud del escrito de hacerse consumir con agrado, pero con un empobrecimiento de las cualidades del objeto.

La valoración de lo lecturable que hace J. Ricardou se encuentra en las antípodas de las proposiciones de François Richaudeau quien, en *La Lisibilité* (1973), defiende que la lectura ideal es aquella que se realiza sin esfuerzo y con rapidez; pero cercana a los planteamiento de J. F. Lyotard, que establece en *Discours, figure* una relación directa entre legibilidad y transparencia y entre lectura y opacidad comunicativa.²¹²

Lyotard sostiene que, mientras en la lectura corriente (legibilidad) es suficiente que el ojo toque un punto de la fisonomía de los grupos significantes para que el espíritu los asocie a sus significaciones, la lectura plástica, por el contrario, aprehende global y orgánicamente la forma gráfica a fin de poder percibir la energía, el sentido plástico de que es portadora y, esta última tarea sólo puede realizarse mediante la ralentización del ojo y el juicio. El principio de economía del tiempo —rápido en el primero, lento en el segundo— es el factor que discrimina ambos modos de lectura.

La insistencia reiterada en los estudios teóricos en el tema de la lectura y, en definitiva, en el lector proviene del replanteamiento hecho de la literariedad a la luz del estatuto comunicativo desde los años setenta. F. Lázaro Carreter considera que una caracterización general y moderadamente aceptable del hecho literario sólo es posi-

²¹¹ Por metarrepresentación se entiende toda maniobra que exalte orgánicamente ciertos parámetros que la representación anula: Vid. Jean Ricardou, "Éléments de textique", *Conséquences*, 10, 1987, p. 23.

ble desde el momento en que se ha reconocido en las obras literarias el carácter de signos y se han inscrito por tanto en el campo de la semiótica ²¹³. Se trataría, en suma, de preguntarse si los textos literarios establecen un tipo de comunicación especial que se oponga a otros tipos de comunicación humana.

A principios de siglo los formalistas rusos (Sklovsky) y los estructuralistas praguenses (Mukarovsky) ya apuntaban que la comunicación poética se diferenciaba de los restantes tipos de comunicación, porque, al tratarse de acciones no automatizadas, requerían una gran atención y presuponían un examen exhaustivo de todas las percepciones que les acompañaban, incluso aquellas que, en principio, podrían parecer insignificantes, porque en una obra de arte toda la materia sígnica puede funcionar como vehículo expresivo.²¹⁴

El hecho de que durante la recepción del mensaje estético se desarrolle en el receptor un código especial, que permita interpretar como vehículos de información los rasgos no precodificados que se encuentran en la materia sígnica, así como descifrar las señales codificadas a partir del sistema lingüístico y sociocultural de un momento dado, ponen de manifiesto el protagonismo del lector. A éste le corresponde poner en marcha el proceso comunicativo y crear una situación de lectura apropiada al mensaje para que, de esa manera, pueda producirse la intelección. Pero como la situación de lectura depende de circunstancias individuales, psicológicas, culturales, sociales y hasta políticas, la actualización de la obra literaria varía de lector en lector, de época en época. Mukarovsky y su discípulo Voldicka insistieron en el hecho de que el problema de la interpretación no pertenece a la esfera individual del lector que se enfrenta a una obra determinada, sino que es de naturaleza histórico-social, porque

²¹² *Discours, figure, op. cit.*, p. 218.

²¹³ “La literatura como fenómeno comunicativo”, en J. A. Mayoral (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco Libros, 1999, p. 154.

²¹⁴ Ronald Posner, “Comunicación poética ...”, cit., pp. 127-130.

la concretización del objeto artístico cambia conforme evolucionan las sociedades.²¹⁵

Ese paso del ideal sustancialista de la obra a la definición del arte a partir de la experiencia histórica y su función social sería desarrollado a mediados de los setenta por H. R. Jauss, quien reclamará frente a la obra de arte los derechos del receptor ²¹⁶. En lugar de la obra portadora de verdad se establece un proceso de concretización del sentido, fruto de la convergencia de la estructura previamente dada por la obra y su interpretación apropiada. El lector empieza a entender la obra en la medida en que, recibiendo las orientaciones previas (señales, en el sentido de H. Weinrich: antecedentes, en el de N. Naumann) que acompañan el texto, construye el horizonte de expectativas intraliterario. Pero sólo puede convertirlo en habla, es decir, convertir en significado actual el sentido potencial de la obra cuando, una vez introducido en el marco de referencia su comprensión previa del mundo, se produce la fusión de los dos horizontes, el dado previamente por el texto y el aportado por el lector.

Para Jauss ²¹⁷, la distinción de horizonte de expectativas intra y extraliterario reduce la desbordante tipología de funciones del lector (lector ideal, normal, ficticio, real, implícito, superlector, etc.) a la relación del lector implícito frente al explícito. De igual forma que al horizonte de expectativas intraliterario se opone el del mundo, al lector implícito se opone el explícito. Por eso, separar el código de un lector determinado histórica, social y biográficamente del código de la función del lector prescrita literariamente constituye una irrenunciable exigencia para un acercamiento hermeneútico a la experiencia de la lectura. Tras la reconstrucción de la función implícita del lector se podrá esclarecer las estructuras de comprensión previa y las proyecciones ideológicas de determinados estratos de lectores.

²¹⁵ J. Mukarovsky, “El arte como hecho semiológico” y “Función, norma y valor estético como hechos sociales”, en *Escritos de Estética...*, cit. y V. Vodicka, “La estética de la recepción de las obras literarias”, en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 55-62.

²¹⁶ “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en J. A. Mayoral (ed.), *Estética de la recepción.*, Madrid, Arco Libros, 1987, p. 72.

²¹⁷ *Ibidem*, pp. 78-79.

Aun compartiendo una misma base epistemológica, la explicación de la forma de la recepción como función de la forma del texto, H. R. Jauss y W. Iser adoptan estrategias distintas ²¹⁸. El primero enfoca la recepción como fenómeno histórico-normativo de carácter supraindividual en la línea adelantada por el estructuralismo de Praga, mientras que el segundo ha abordado, bajo la influencia de la fenomenología de Ingarden, la interpretación y la lectura como un proceso de construcción de sentido.

Iser evita el fácil subjetivismo de considerar el libro una construcción del lector y prefiere hablar de una interacción entre las señales textuales y los actos de competencia del lector: el texto representará un efecto potencial, cuya actualización se orienta por el lector implícito. La propuesta de Iser va más allá que la de Ingarden, porque la responsabilidad del lector no se limita como en aquél a completar las estructuras esquematizadas del texto, sino que se incorpora a la constitución de la propia textualidad. Los textos literarios deben concebirse de tal modo que comprometan la imaginación del lector, pues la lectura únicamente se vuelve placentera cuando es activa y creativa ²¹⁹. Y son los huecos dejados por el texto (lugares de indeterminación de Ingarden) los encargados de garantizar la participación del lector y efectividad de la obra. Surgen del choque entre las perspectivas esquemáticas que conforman el texto ²²⁰. Para su rellenado es necesario que el lector reagrupe los diferentes aspectos del texto con el fin de elaborar un esquema de coherencia que, matizado por el propio proceso de selección del lector (ilusión, según Gombrich), haga legible el texto.²²¹

Lejos ya la concepción del significado como magnitud escondida en el texto, cuyo rastreo estaría reservado a la interpretación, se abre paso una nueva visión, mediante la cual la significación de la

²¹⁸ J. M. Pozuelo Yvancos, *Teoría del Lenguaje Literario*, cit., p. 114.

²¹⁹ “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, en J. A. Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*, op. cit., pp. 222-228.

²²⁰ “La estructura apelativa”, en Rainer Warning (ed.), *Estética ...*, cit., p. 138.

²²¹ Como aplicación de este método de lectura, véase el comentario de M^a Ángeles Hermosilla al soneto de Góngora “Valladolid, de lágrimas sois valle”, en J. A. Hernández Guerrero (coord.), *Manual de Teoría de la Literatura*, Sevilla, Algaida, 1996, pp. 169-171.

obra literaria se conformaría en el proceso de lectura de una manera dinámica. En efecto, el mecanismo de lectura del texto no cesa de producir informaciones que retroalimentan los efectos producidos en la lectura. De ese modo texto y lector están implicados en una situación dinámica no impuesta de antemano, sino establecida en el proceso mismo de lectura en tanto condición de comprensión del texto.²²² La lectura se definiría como un proceso de tanteo, en el que organizamos y reorganizamos constantemente los datos que nos ofrece el texto con el fin de formar y anular ilusiones que recrean el objeto artístico ²²³. La creación de ilusiones debe ser entendida como una *pars pro toto* de la naturaleza polisemántica del texto, cuya riqueza prima sobre todo significado configurativo ²²⁴.

La poética contemporánea concede al lector un papel activo en la construcción del sentido de las obras ²²⁵ en detrimento del autor, cuya figura era reclamada por la crítica positivista para explicar el sentido último del texto ²²⁶. En consonancia con aquélla, se realza la cooperación del receptor desde el primer libro de Scala, *Geometría del éxtasis*. Sin su decidida intervención, consistente en desencuadernar el libro para formar con las páginas un mazo de naipes, no es posible el inicio del juego literario ni que los receptores asuman la función que la obra les ha asignado de jugadores de un juego creativo y poético. En la introducción a su tercer libro, *Círculo* (1979), el autor trazaría el perfil del lector implícito. Se trataría de un receptor dotado de un código estético de carácter simbólico que estaría en condiciones de actualizar “el secreto significado de las cosas más allá de su apariencia concreta”: véase Apéndice final.

A pesar de que el lector es el que configura, en última instancia, el sentido del libro, su actividad estará orientada por el autor

²²² W. Iser, “La realidad de la ficción. Elementos para un modelo textual de literatura histórico-funcional”, en Rainer Warning (ed.), *Estética ...*, cit., p. 178.

²²³ W. Iser, “El proceso de lectura...”, p. 234.

²²⁴ *Ibidem*, pp. 222-228.

²²⁵ U. Eco, *Obra abierta* (1967), Barcelona, Ariel, 1979.

²²⁶ Roland Barthes, “La muerte del autor” (1968), en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (1984), trad. de C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1987, p. 65-71.

que, preocupado por la manera en que se realice la descodificación, le proporcionará un programa de lectura, rotulado *Lectura Primordial*, en el que, junto a una propuesta de sentido, se prescribe el orden en que deben ser leídos los poemas, así como unas anotaciones acerca de la naturaleza mágico-religiosa de las fórmulas poéticas y el alcance existencial de la lectura.

Ese interés por el receptor, promovido tanto por el *reader response criticism* como por la Escuela de Constanza desde finales de los años sesenta debe enmarcarse dentro de una reformulación pragmática del hecho literario, según la cual todos los factores de funcionamiento comunicativo son estudiados en relación con el sujeto y el procedimiento de recepción. Heredera de la Pragmática lingüística, la rama literaria parte de la Semiótica de Ch. Morris y se concreta en la actualidad en dos modalidades diferenciadas, la teoría de los contextos de T. Van Dijk y la teoría de los actos de lenguaje de Austin y Searle. Ambas insisten en que no hay propiedades intrínsecas que permitan distinguir a los textos literarios como una clase especial de lenguaje y que, a lo sumo, se trata de un uso diferenciado. Para los primeros, ese uso es de naturaleza social, porque nace del acuerdo de los lectores. Para los otros, la teoría lingüística de los *speech act* proporciona las pautas para dilucidar si la literatura posee rasgos ilocucionarios propios o no y, en definitiva, si es un acto de lenguaje singular o un uso particular de los actos de lenguaje.

J. Domínguez Caparrós registra tres posiciones teóricas ²²⁷: la primera, encarnada por R. Ohmann, en la que la teoría de los actos de lenguaje quedaría relegada a una parte de la literatura, en concreto, a la posibilidad de aplicarse en el análisis estilístico como modelo de los distintos tipos de actos que se imitan en un texto; la segunda, ejemplificada por E. W. Bruss, mantiene que la teoría de los actos de lenguaje englobaría a la teoría de la literatura en su totalidad, porque la literatura no es más que un acto ilocucionario más; y,

finalmente, la tercera, postulada por M. L. Pratt, que sostiene que la teoría literaria y la teoría de los actos de lenguaje son disciplinas independientes, aunque la teoría literaria se inspire en el modo de proceder de aquélla. De todas ellas Domínguez Caparrós juzga provechosas para un mejor entendimiento del uso literario tanto la aplicación estilística como la utilización analógica de los instrumentos empleados por la teoría de los actos de lenguaje en el análisis del uso común, por lo que se muestra partidario de la colaboración entre ambas disciplinas, siempre que no se caiga en el peligro de asimilarlas.

F. Lázaro Carreter revisa en “El poeta y el lector” la aportación de Samuel R. Levin ²²⁸ y estima insuficiente que la invitación que se hace al lector para que conciba un mundo imaginario encierre la fuerza ilocutiva del poema ²²⁹. Según Lázaro Carreter, la fuerza ilocutiva es en realidad interlocutiva y radica en el deseo de desplazar la personalidad del *tú* hacia el *yo* lírico. En la medida que ese desplazamiento se verifique mediante una conmoción o un movimiento anímico de respuesta, se lograría la eficacia perlocutiva. Como respaldo de esta tesis aportemos un ejemplo de la obra de E. Scala.

La lectura de su *Cuaderno de agua* (1984) exige que el lector gire el soporte para que la enunciación se complete y pueda hacer suya la visión del poema. Pero, nos preguntamos, ¿cuál es el mecanismo que facilita la identificación entre el poema y el lector? En este caso, la construcción palindrómica desempeña un papel decisivo, puesto que nos introduce en un mundo diferente, en el que se suspenden las convenciones de verdad y donde se percibe como verdadera la locución poética. Las convenciones formales contribuyen a la consciente suspensión de la incredulidad de los requerimientos normales del lenguaje y a la aparición de la fe poética en el lector y el poema puede ser catalogado de revelación, porque perte-

²²⁷ “Literatura y actos de lenguaje”, en J. A. Mayoral (ed.), *Pragmática...*, cit., pp. 83-121.

²²⁸ “Sobre qué tipo de acto de habla es un poema”, en J. A. Mayoral (ed.), *Pragmática...*, cit., pp. 59-82.

²²⁹ *De Poética y Poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 34-51.

nece, como afirma Samuel R. Levin con respecto al discurso lírico en su totalidad, a la serie de actos lingüísticos que produce el vidente, el vate, el profeta, es decir, aquellos que ven fuera del mundo real²³⁰.

Como indica F. Lázaro Carreter, la comparación de la poesía con los actos de lenguaje augurales no agota las peculiaridades de la comunicación lírica, si bien admite que S. R. Levin ha puesto el acento sobre una propiedad fundamental, la literatura como reino de la ficción.

Aunque de forma general se pueda decir que los actos lingüísticos pertenecientes a la comunicación literaria carezcan de la fuerza propia de los actos ordinarios, porque son de naturaleza imitativa (*casi-actos* según R. Ohmann), en ocasiones, esa formulación se pone en entredicho. Veamos un caso. El primer libro de E. Scala, *Geometría del éxtasis*, crea un mundo imaginario, en el que es imprescindible, para acceder a él, que el lector se convierta en un ser fictivo, en un jugador que se disponga a comenzar una partida con la obra o consigo mismo. Si el lector decide asumir la función que la obra le asigna y cumplir al pie de la letra el encargo de desencuadernar el volumen y barajar la baraja que no es baraja, ¿permaneceríamos en el terreno de lo fictivo o nos adentraríamos en la realidad? Creemos con Iuri Lotman que se integraría ambos planos, porque la conducta artística supone una síntesis de lo práctico, lo imaginario y lo convencional²³¹. Y de igual forma que el niño se imagina *cowboy* y no lo es, el lector puede fingirse jugador a sabiendas de que no lo es. En ese contexto lúdico, las tareas de *desencuadernar*, *levantar el velo* e *ir penetrando* han de ser ejecutadas real o/y virtualmente para que tenga lugar el juego literario.

En suma, a lo largo de nuestro trabajo no aplicaremos un único método, sino que integraremos diversos enfoques metodológicos. Tendremos en cuenta los recursos retóricos tal como los ha ordenado la poética lingüística, al tiempo que la naturaleza sígnica de la

²³⁰ *Ibidem*, p. 74.

obra poética. En vista de que la poesía es una forma especial de comunicación entre un emisor y un destinatario, es inexcusable atender a los aspectos pragmáticos, tanto en su vertiente de aplicación a la literatura de la teoría de los actos de lenguaje, como desde los postulados de la propia Pragmática semiótica (relaciones emisor-signo, signo-receptor) como desde la Estética de la Recepción. Además al ser el texto literario un signo complejo, en el que conviven señales codificadas y síntomas individuales, es preciso identificar el código estético en el que se cifra el mensaje, pero aglutinando las instancias del emisor y del receptor, porque si el poeta compone con una intención significativa determinada, cada lector establece una peculiar situación de lectura.

²³¹ *Estructura del texto...*, cit., p. 89.

CAPÍTULO I

EL ESPACIO GRÁFICO

Frente a una historia del libro que trata el texto como una abstracción ajena a las peculiaridades gráficas, se va consolidando una postura metodológica que considera el libro como un objeto producido por una técnica específica y dotada de unos dispositivos que guían y constriñen la producción del sentido ²³². Como establece Escarpit, el texto concilia el significado informativo con la supersignificación proveniente de la forma del soporte material ²³³. También Derrida llama la atención sobre las cargas connotativas inherentes al significante gráfico. Habla incluso de la conveniencia de una grafología cultural, cuyo primer cometido sería dilucidar los problemas relativos al código gráfico. Se ocuparía, entre otros, de los problemas que se

²³² Roger Chartier, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, pp. 19-21.

Históricamente, la imprenta ha contribuido a la normalización de las lenguas, el surgimiento y expansión de los nacionalismos y a la creación de la conciencia individual. Al respecto, Germán Gullón señala que las grandes narraciones decimonónicas fueron uno de los pasos definitivos en la consolidación de la conciencia privada. El entrenamiento en universos ficticios trabados por las leyes de la causalidad permitiría a la postre el acercamiento a otros textos como los vanguardistas, basados en la discontinuidad: Vid. "Multilingüismo, imprenta y nacionalismo", en Darío Villanueva y Fernando Cabo (eds.), *Paisaje, juego y multilingüismo*, Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1996, tomo II, pp. 391-99.

²³³ Robert Escarpit, *Escritura y comunicación*, Madrid, Castalia, 1975, pp. 42-43 y "Lo literario y lo social", en *Hacia una sociología del hecho literario*, Madrid, Edicusa, 1974, p. 17.

refieren a la articulación de las formas gráficas y de las diversas sustancias, la articulación del nivel técnico, económico o histórico, las variaciones de estilos y las cargas a las que está sometida la grafía en su forma y su sustancia.²³⁴

Dado que el libro es un documento, cuya organización se codifica de acuerdo con las directrices del lenguaje gráfico, el medio se convierte en una parte del mensaje. Por ese motivo, a la hora de abordar el estudio de los textos poéticos, no se pueden ignorar factores como la tipografía, la encuadernación, la disposición de la página, la distribución del libro, etc., porque a través de la selección de esas formas el receptor aprehende la entidad impresa, y además predispone la respuesta siempre variable del lector.

Autores como Stephane Mallarmé tomaron temprana conciencia del valor indiciario de la escritura. En un texto "Sobre la grafología", fechado en 1894, apuntaba cómo el manuscrito refleja la personalidad en bloque del autor, porque la escritura cumple con la tarea de fijar para siempre el dibujo del pensamiento ²³⁵. Tentativas de ese tipo se fundan, según comenta Valéry, en la consideración de la página como *unidad visual* : debe invocar el movimiento de la composición, hacer presentir, por una especie de intuición material, lo que va a producirse en la inteligencia.²³⁶

El mismo Mallarmé en el prefacio a *Un Coup de Dés* observaba las ventajas que la espacialización de los fragmentos verbales reporta: acelerar y amortiguar el movimiento, escondiéndolo, incluso según una visión simultánea de la Página ²³⁷. Además calibró la importancia que para la emisión oral poseían los diferentes caracteres de imprenta y la posición de los grupos de palabras dentro de la pá-

²³⁴ *De la Gramatología*, cit., p. 117. En las conclusiones de "Freud y la escena de la escritura", Derrida destaca la labor que desde una hipotética grafología psicoanalítica realiza Melanie Klein. Aunque en su vertiente clínica, la autora analiza la forma de los signos, los residuos pictográficos de la escritura fonética, las cargas psíquicas a las que están sometidos los movimientos de las letras, las líneas, los puntos, los elementos del aparato de la escritura (instrumentos, superficie, sustancia): Vid. *La escritura y la diferencia* (1967), trad. de Patricio Peñalver, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 316.

²³⁵ Stephane Mallarmé, *Prosas*, Madrid, Alfaguara, 1987, p. 304.

²³⁶ Paul Valéry, *Estudios literarios*, Madrid, Visor, 1995, p. 198.

²³⁷ St. Mallarmé, *Antología*, Madrid, Visor, 1978, p. 109.

gina, ya que indicaban, en un caso, la preponderancia del motivo introducido por las letras y, en otro, el grado de intensidad de la entonación ²³⁸. En definitiva, sentó las bases de un proyecto de escritura que concedió a la *figura* del texto una significación comparable al propio texto ²³⁹.

A lo largo del siglo XX fueron surgiendo una serie de propuestas, claramente encuadrables en el territorio de la vanguardia, que acentuaron y reclamaron la autonomía estética del significante hasta el extremo de que la comunicación tradicional y la metafísica del signo se vieron sensiblemente perturbadas. La poesía, entregada a la experimentación y el juego de sonidos y graffas, deviene en forma *significativa*, pero carente de significado.²⁴⁰

En esas circunstancias, cuando el receptor interroga el texto poético, puede suceder que no cuente con la competencia necesaria para percibir e interpretar la amplia gama de valores escriturales, que se extienden desde la tipografía hasta el soporte material pasando por el ritmo. En esos casos, el proceso de comunicación se ve alterado por el "ruido" proveniente del canal. Ante él no cabe otra actitud que el entrenamiento. Los saberes técnicos se convierten, pues, en herramientas imprescindibles para la exégesis de no pocos textos poéticos, en los que la intencionalidad expresiva del componente gráfico-visual torna imprescindible la recepción escrita. Constantin Crisan en un artículo del año 1970 reclamaba la atención del lector para que se hiciera cargo de las peculiaridades de aquellas creaciones en las que los significantes gráficos han sido revitalizados. Y reclamaba especialmente la atención de la crítica hacia el tratamiento original del espacio grafemático, porque en él está contenido de manera implícita la construcción integral de la obra.²⁴¹

Usos arraigados en el medio periodístico como el empleo de la letra Lineal Negra para reflejar el dramatismo de los sucesos de ac-

²³⁸ *Ibidem*, p. 110.

²³⁹ Valéry, *Estudios literarios*, *op. cit.*, p. 203.

²⁴⁰ César Nicolás, "Componentes semióticos...", *cit.*, p. 32.

²⁴¹ "El grafema intencional", en Francis Edeline y otros, *Análisis estructural del texto poético*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso, 1973, p. 43.

tualidad o la Didot y la Real para el análisis y comentario de los hechos nos ponen de manifiesto un hecho no suficientemente valorado, que el texto es ante todo un artificio gráfico, cuyos componentes se ajustan a las leyes de una retórica tipográfica. Anne-Marie Christin considera que el funcionamiento del sistema tipográfico se corresponde con los postulados básicos de la Retórica, porque "1) la typographie est un écart par rapport à l' usage normal de l' écriture y 2) les combinaisons formelles dont elle dispose sont fixes et répertoriées".²⁴²

Henri Meschonnic en su libro *Critique du rythme* sostiene que la tipografía no es aislable del resto de los elementos que configuran la obra literaria: "Toute page est un spectacle: celui de sa pratique du discours, la pratique d' une rationalité, d' une théorie du langage".²⁴³ De tal forma que toda página representa una concepción poética, a la vez que crea una determinada orientación tipográfica:

"Il n' y a pas d'espace poétique, typographique, qui soit neutre. Pas plus qu'il n' y a de langage neutre, d'observateur neutre. L'écriture et la typographie sont associées comme le texte et la mise en spectacle d'une même rationalité. Travailler l'écriture mène nécessairement à travailler la typographie. L' enjeu est explicite dans la séquence suivante, qui désigne une équivalence: <<l'écriture traditionnelle, l'écriture logocentrique>>. L'entreprise est concertée. Défaire la typographie traditionnelle continue la visée contre le logocentrisme. C'est bien dire qu'une poétique est l'agir d'une métaphysique".²⁴⁴

En términos generales podemos afirmar que, paralelamente al empleo funcional de la tipografía, puesta al servicio de la transmisión de los contenidos lingüísticos, en la cultura occidental siempre ha existido, con mayor o menor intensidad, dependiendo de los momen-

²⁴² "Rhétorique et Typographie. La lettre et le sens", en el volumen *Rhétoriques, Sémiotiques. Revue d'Esthétique*, nº 1-2, Unions Generale d' Editions, 1979, p. 299.

²⁴³ Paris, Verdier, 1982, p. 303.

²⁴⁴ *Op. cit.*, p. 307.

tos, una conciencia de las posibilidades pictográficas de la escritura. Dos hitos han de señalarse en cualquier revisión histórica: los siglos XVI - XVII y el XIX.

Desde finales del siglo XVI empieza a registrarse una estrecha articulación de lo visual y lo auditivo, auspiciado por la importancia que el sentido de la vista cobra en las manifestaciones artísticas y religiosas. La práctica del caligrama aumentará a instancia de las traducciones de los *technopaegnia* griegos y de los *carmina figurata* latinos realizadas en la época ²⁴⁵. Jacques Cellier, François Pannard, Rabelais, Scaligero se encuentran entre los cultivadores de mayor interés. Además la difusión de la imprenta y el prestigio que alcanzaron desde el Renacimiento los jeroglíficos y la cultura ideográfica egipcia contribuyeron al impulso de los emblemas, género mixto que combina las imágenes plásticas con los epigramas poéticos.

Si en el siglo XVI el ingenio, el hermetismo cultista y el uso del latín hacían de la Emblemática un género difícil de interpretar, reservado al círculo de poetas, artistas plásticos y eruditos, la Iglesia católica la adoptará, desnuda ya de complicaciones, en el siglo XVII para propagar la enseñanza religiosa. Destacaron como autores de emblemas Alciato, Colonna y, en el territorio peninsular, Alonso de Ledesma, Horozco, Saavedra Fajardo ²⁴⁶.

No debemos obviar en esta apretada síntesis una referencia a los artificios diagramáticos, que con finalidad suasoria comunicaban saberes herméticos —Bruno, Camillo—, argumentos de carácter doctrinal, funcionaban al servicio de la meditación —diagrama de San Ignacio de Loyola para la reglamentación de la vida interior— o como instrumento de recopilación enciclopédica: Fernández de Córdoba, Caramuel ²⁴⁷.

Uno de los rasgos más significativos del libro del siglo XIX es el vigoroso incremento de la producción literaria y periódica. A ella con-

²⁴⁵ Paul Zumthor, *La letra y la voz*, Madrid, Cátedra, 1989.

²⁴⁶ Rafael de Cózar, *Poesía e Imagen*, cit., pp. 305-309 y 314-318 y Mario Praz, *Imágenes del Barroco...* cit.

²⁴⁷ Véase F. R. de la Flor, "El diagrama, geometría y lógica en la literatura espiritual del Siglo de Oro", en *Emblemas...*, cit., pp. 233-253.

tribuyó el proceso de automatización en que la industria gráfica estaba inmersa. La invención de la máquina de papel (1799), la litografía (1896), la prensa mecánica (1818) no sólo proporcionaron la posibilidad de aumentar el volumen de las tiradas acortando el tiempo de producción, sino que también permitió la ampliación de los formatos de papel y la variación de la talla y tipo de caracteres tipográficos y la estampación conjunta —de una sola pasada de la máquina y en el mismo papel— de texto e ilustraciones. De todos los avances merece subrayarse, por la repercusión que ejercerá sobre la evolución de la historia del libro y de la prensa del siglo XIX y en especial, sobre el cartelismo, el descubrimiento de la litografía por parte del músico alemán Senefelder. El nuevo sistema, frente a los procedimientos clásicos de ilustración con grabados de madera o en acero, superará la dificultad que suponía aplicar varios colores en la impresión y otorgará al artista la facultad de dibujar directamente sobre la plancha, soslayando así la obligada participación de los grabadores de oficio que tenían como ocupación traducir al metal o a la madera los originales del autor. Entre los grandes artistas franceses que practicaron la nueva técnica de reproducción litográfica apuntemos a Daumier, Delacroix, Gericault, Chéret y Toulouse-Lautrec.²⁴⁸

La necesidad de incorporar al mercado del libro y al mundo de la cultura a sectores cada vez más amplios de población determinará la irrupción de ediciones populares, por las que obras de literatos importantes como Dickens, Lord Byron, Sthendal, Dumas, Balzac pudieron ser conocidas, y la implantación de un género ensayado durante el siglo XVIII, pero que no se consolidará hasta el siglo XIX: el libro infantil ilustrado.

Es indudable que la facilidad con que la imagen se aloja en la memoria de las clases menos instruidas la convierten en un instrumento privilegiado de información, cuando no de propaganda política y comercial. Los escolares aprender a leer con los alfabetos animados de Daumier y Bertall y se sentirán fascinados con las ilustracio-

²⁴⁸ Enric Satué, *El diseño gráfico...*, cit., pp. 67-80.

nes con las que Bewick, Cruikshank o Rackham ornaban los libros de cuentos. Francia y toda Europa se inundan de estampas populares provenientes de los talleres de Pellerin, Didier y Georquin y en las que se narraban mediante sencillas, pero sugerentes imágenes, hechos de actualidad.

Por último, el cartel publicitario, que conocería su época de esplendor a partir de 1860, tenderá a una progresiva fusión de texto e imagen ²⁴⁹, a la par que a complementar la base meramente informativa y los juegos clásicos de tipos y tamaños de caracteres con la figura femenina como elemento de seducción.

La combinación de texto e imagen también penetrará en el terreno poético, fruto de la poderosa influencia que la prensa escrita y el cartel ejerce a finales del siglo XIX y de la transformación radical de las relaciones del texto con la página que habían impuesto el poema en prosa y el verso libre. La mayoría de los historiadores literarios considera a Stephane Mallarmé como el precursor de la reconsideración espacial de la escritura. La página se convierte en el escenario donde la palabra, apoyada en las posibilidades expresivas que los blancos y la técnica tipográfica le confieren, alcanza su autonomía estética ²⁵⁰. Mac Gann llama la atención sobre el renacimiento de la imprenta a finales del siglo XIX en Inglaterra. Imprentas como Kelmscott Press, Bodley Head reaccionan contra el deterioro estético en la producción de los libros proponiendo un retorno a los métodos artesanales (*the handmade book*). Sus innovaciones animarán a escritores como Yeats, Pound a profundizar en las posibilidades expresivas del lenguaje gráfico. Toda Europa participa de la preocupación por los aspectos gráfico-espaciales en el primer tercio del si-

²⁴⁹ Otro género que practicará la mixtura de palabra e imagen será la realización de retratos de personalidades, cuyos perfiles se rellenan con documentos alusivos a sucesos importantes de su vida, como por ejemplo el perfil de María Antonieta, con sus últimas voluntades o el de Napoleón I, con el discurso al trono: Vid. Massin, *La lettre et l'image*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 242-243.

²⁵⁰ Michel Décaudin declara que a Mallarmé le corresponde el mérito de haber hecho realidad poética lo que hasta ese momento no habían sido más que vagas tomas de consideración de los valores tipográficos por parte de los simbolistas (Ghil, Péguy). A partir de *Un Coup de dés*, la forma de la escritura deviene en una orquestación visual: Vid. "De l'espace

glo XX . La encontramos en la obra del italiano Marinetti, el ruso Maiakovski, los franceses Apollinaire, Reverdy y Cocteau, el portugués Sa Carneiro, los catalanes Junoy y Salvat-Papasseit.²⁵¹

Paul Claudel resume la nueva concepción del espacio poético con motivo de la edición japonesa de *Sainte Geneviève* (1923): "Tout poème... a besoin pour le supporter d'un certain espace, d'un certain blanc autour de lui, d'un certain longueur de la page ou étape proposée à l'attention du lecteur, d'une certain qualité de l'impression et pourquoi pas même d'une certain contexture du papier, de cette étoffe spirituelle à travers laquelle émane le sens comme la lumière à travers les parois d'une lanterne".²⁵²

Aunque Apollinaire sea considerado el iniciador del caligrama moderno ²⁵³, su concepción del discurso poético dista mucho de la preconizada por la poesía visual contemporánea. Mientras en los textos de Apollinaire se superponen dos sistemas, el verbal y el figurativo, que se excluyen mutuamente, porque la contemplación del objeto dibujado torna irreconciliable la recepción escrita, en la poesía de los años cuarenta y cincuenta se romperán las barreras y la palabra e imagen se compenetran.²⁵⁴

La obra de Marinetti debe considerarse un hito fundamental en ese camino hacia la polifonía sígnica que definirá a movimientos como el letrismo, espacialismo, concretismo. Por una lado, continuó

figuré à l'espace significant", en Bernard Blistène (ed.), *Poesure et Peintrie... <<d'un art, l'autre>>* Musée de Marxeille, 1993, p. 71.

²⁵¹ Como trabajo de conjunto consúltese el libro de Williard Bohn, *The aesthetics of Visual Poetry (1914-1928)*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1993. Si se desea conocer las conexiones creación literaria e imprenta en el ámbito inglés, Jerome Mc Gann, *Black riders...*, cit., pp. 3-117. Para la vanguardia catalana, además de los capítulos consagrados al tema por Bohn, el artículo de Montserrat Prudon, "Escritura, escrituras: del caligrama al poema-objeto en la literatura catalana", en Harald Wentzlaff-Esebert (ed), *Naciendo el hombre nuevo...Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*, Vermet, Bibliotheca Iberoamericana, 1999 y nuestro estudio *La poesía visual en España*, Salamanca, Almar, 2000.

²⁵² Michel Décaudin, "De l'espace figuré à...", cit., p. 87.

²⁵³ Apollinaire, ante el reproche de Fagus de no haber inventado nada nuevo con los ideogramas líricos, respondió, en carta publicada en *Paris-Midi* el 22 el julio de 1914, que la novedad residía en las relaciones que se tejen entre las figuras yuxtapuestas que componen sus poemas, en contraposición con los poemas figurados de Rabelais y Panard, que contaban con una única figura: *Ibidem.*, p. 80.

²⁵⁴ Concepción Hermosilla, "De la poésie visuelle au tableau conceptuel", *Correspondance*, 4, noviembre 1995, pp. 52-54.

la labor mallarmeana de desintegración de la sintaxis discursiva, de la abolición de los signos de puntuación, pero, por otro, se distanciará ahondando en la dimensión plástica del lenguaje con su defensa en el manifiesto *Parola in libertà* (1913) de la capacidad del autor para deformar expresivamente la palabra e incorporar signos de naturaleza matemática y musical. No olvidemos que el grupo futurista italiano estuvo muy relacionado con el mundo de la publicidad — en concreto, Boccioni diseñaba carteles—. Desde el punto de vista visual, los procedimientos que emplean en los *Tavola Parolibere* (cuadros de palabras en libertad) se asemejan a los del cartel; por ejemplo, Cangiullo representará en "Fumatoria II" (1914) una noche en el ferrocarril de manera no figurativa.

En consecuencia, se transformará la vertebración tradicional del proceso de confección del libro. Habitualmente, el escritor encomendaba al impresor la ejecución material de los textos despreocupándose de esa parcela artística ²⁵⁵. Ahora, por el contrario, se irá abriendo paso entre los autores una cierta sensibilidad tipográfica que les impulsará a calibrar los efectos que las diferentes selecciones gráficas ejercen sobre el sentido y a supervisar meticulosamente la edición de sus obras.

La presentación física de los *Cantos* de Pound contiene las claves de su evolución estética. Las entregas de 1925 y 1928 combinan rasgos de los dos grandes estilos del libro inglés de finales del siglo XIX, el medievalismo de Kelmscott Press y la modernidad de Bodley Head. En la siguiente (1930) abandonará el eclecticismo y dará un paso decisivo hacia lo moderno sustituyendo las letras iniciales de carácter ornamental por otras agresivamente vorticistas.²⁵⁶

²⁵⁵ Esa dicotomía autor/editor ha determinado que las aproximaciones críticas al texto se centraran exclusivamente en cuestiones sonoras o de contenido y desdeñaran los análisis gráficos, aun cuando estos reflejaran las intenciones de su autor.

²⁵⁶ J. Mc Gann, *Black riders...*, cit., pp. 78-80 y Philippe Minguet, "Figures de lettres dans la poésie concrète", en *Ecritures*, Actes du Colloque International de l'Université de Paris VII, Paris, Le Sycomore, 1982, p. 124. Abundando en la importancia de la resolución tipográfica, ya Peignot en *De l'écriture à la typographie* (Paris, Gallimard, 1967, p. 153) consideraba: "Le moment le plus secret, le moins conscient de la création littéraire est donc, non seulement une mise en mots mais, aussi, une véritable mise en page, laquelle fait partie

Dentro de este clima tan favorable hacia la imprenta conviene distinguir dos grupos de autores, el de los que poseen una conciencia tipográfica como Mallarmé, Yeats, Marinetti, Pound, Stevens, Cummings, Butor..., pero que confían la realización material a especialistas, del de aquellos que unen a la condición de poeta la de impresor como el italiano Belloli, el holandés Werkmann y el español Altolaquirre.

Como todo texto admite diversos tratamientos gráficos que en unas ocasiones acentúan y en otras neutralizan rasgos del sentido, Anne-Marie Christin propone la distinción entre la tipografía normal y la tipografía creativa ²⁵⁷. Mientras la primera no suele ser percibida por el receptor, porque se ajusta a las normas contrastivas del sistema, la segunda, desde el momento que se aparta de los usos tipográficos generales, concita la atención del lector sobre sus innovaciones expresivas. El texto abandona su condición de útil meramente informativo para transformarse en un espectáculo visual. Por tanto, los tipógrafos ya no se limitan a reproducir más o menos hábilmente los originales literarios; por el contrario, procuran traducir con gracia la singularidad poética de aquéllos al código visual. Muestra de ese estatuto artístico del impresor son la versión que Massin hiciera de *La cantatrice chauve* de Ionescu o la interpretación que Guy Lévis-Mano realizara de *Quelques-uns des mots qui jusqu'ici m' étaient mystérieusement interdits*, de Paul Eluard.

Sin embargo, son numerosos los casos en los que se produce un conflicto entre el proyecto escritural y su realización impresa o, lo que es lo mismo, entre el enunciador lingüístico y gráfico ²⁵⁸. Limitándonos a la obra de Scala podemos reseñar hasta qué punto la recopilación *Poesía 1974-1999*, publicada por la editorial Siruela, sufre un doble proceso de *escriturarización* y *gramatización*, que se sustancia, por un lado, en la pérdida de las cualidades paratextuales de los poemarios originales y, por otro, como compensación, en la in-

intégrant du mouvement créateur et, déjà, promet le texte à peine né à tout un destin typographique qui se confondra avec son avenir."

²⁵⁷ Vid. "Rhétorique et Typographie. La lettre et le sens", *op. cit.*, pp. 305-307.

corporación de nuevas propiedades gramatextuales como la impresión de los ocho libros reproducidos en otros tantos estilos tipográficos como homenaje a ocho maestros de la imprenta.²⁵⁹

En rigor, una impresión que cuide la realización tipográfica siempre se ha encontrado con dificultades para poder llevarse a cabo. Aparte del encarecimiento de costes que suele llevar aparejada, el atraso y la falta de pericia de los impresores constituyen serias trabas para la resolución de problemas técnicos y materiales que se puedan plantear. De nuevo, la obra de Scala nos suministra ejemplos. La impresión de su *Libro del Infinito* necesitó hasta seis maquetistas para alcanzar el nivel de resolución deseado. Por su parte, el maquinista de *Génesis* enfermó tras una larga y agotadora jornada intentando alojar un pequeño círculo en el centro del cuadrado geométrico de la página.

Con evidente retraso con respecto a la práctica literaria y a las reflexiones que ésta generaba en sus creadores, los lingüistas y estudiosos de la literatura han empezado a abordar cuestiones relacionadas con la materialidad de la escritura ²⁶⁰. La raíz de este cambio de actitud reside en la nueva consideración de la escritura, que ha dejado de ser una mera notación de la palabra hablada para erigirse en un sistema autónomo, cuyo estudio compete a la Lingüística actual e incluso a esa Ciencia de lo escrito y de la letra que reclama Derrida. Entre los hitos más significados de este proceso de revalorización de la escritura hemos de anotar, junto a Jacques Derrida, a Roland Barthes.

Considera Pozuelo Yvancos a Barthes como un deconstructivista *avant la lettre*, porque en *El grado cero de la escritura* (1953) aporta ideas como el concepto de escritura en tanto fuerza de pro-

²⁵⁸ Jan Baetens, “Le transscripturaire”, cit., pp. 55-57.

²⁵⁹ Su *Geometría del éxtasis* fue compuesta con Futura, de Paul Renner; *Soluna*, con Claude Garamond; *Cuaderno de agua*, con Giambatista Bodini; *Ars de Job*, con John Baskerville; *Infinitivo (Variaciones)*, con Jovica Veljovic; *V.I.T.R.I.O.L.*, con Jan Vankrimpen; *Libro de las Palabra de Las Palabras*, con Nicholas Kis y *Poemas de poe+*, con Frederic Goudy.

ducción primaria y ciencia supraindividual previa al habla, que posteriormente serían asimiladas por la corriente deconstructivista ²⁶¹. No obstante, su militancia en el llamado grupo *Tel Quel* facilitará el intercambio de ideas con Derrida y la consecuente aproximación barthesiana a los postulados de aquél, como demuestran *S/Z* (1970) y *Le plaisir du texte* (1973).²⁶²

Parte Derrida de la revisión del concepto de escritura fonocéntrica que ha presidido el discurso cultural de Occidente desde Platón hasta los estructuralistas. Se fundamenta éste en la primacía del habla, mientras que al sistema gráfico se le asigna una papel suplementario, de pura exterioridad. Ese logocentrismo cercenó toda "libre reflexión sobre el origen y rango de la escritura, toda ciencia de la escritura que no fuese tecnología o historia de una técnica, adosadas a la mitología y a una metafórica de la escritura natural" ²⁶³. Derrida, tras descubrir en el *Curso de Lingüística General* de Saussure la contradicción entre la metafísica logocentrista que instituía el sentido del ser como presencia y la noción de diferencia que definía al signo, propone un nuevo concepto de escritura que excede y precede al lenguaje, la *archiescritura*, la cual rompe con la metafísica, al introducir el concepto de *juego*. La ausencia del centro, o lo que es lo mismo de un significado trascendental, extendió al infinito el espectro de las significaciones, de tal forma que la lengua se convierte en una red de innumerables referencias en el que el significado está permanentemente diferido. De ahí que esta nueva concepción de la escritura no pueda abordarse desde posiciones semiológicas, demasiado sumisas al patrón lingüístico, sino desde la teoría gramatológica, cuyo cometido residiría en la huella entendida como diferencia.

Hasta la década de los ochenta no se producirá una verdadera avalancha de trabajos consagrados al espacio gráfico. Merece la

²⁶⁰ Como vía de penetración en los vastos dominios de la escritura, proponemos la consulta del repertorio bibliográfico elaborado por Jesús Camarero en *La escritura y sus espacios*, Barcelona, PPU, 1992, pp. 153-183.

²⁶¹ José María Pozuelo Yvancos, *Teoría ...*, cit., pp. 142-149.

²⁶² *S/Z*, Paris, Seuil, 1970 y *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

²⁶³ Jacques Derrida, *De la Gramatología*, cit., pp. 56-57.

pena destacar la aportación de Jean-Gérard Lapacherie, que en 1984 acuñará en términos jakobsonianos el marbete de *función gramática* o *función poética de la escritura* para explicar aquellas prácticas gramatextuales en las que se haga hincapié en el grafismo escriturario, independientemente de la sustancia fónica y del encajamiento discursivo ²⁶⁴. La escritura deja de ser, consiguientemente, un medio de difusión de ideas para afirmarse como fin en sí misma a través de una serie de técnicas de revitalización gráfica. Lapacherie clasifica los *gramatextos* en ocho tipos, atendiendo al grado de analogía o de inscripción.²⁶⁵

Jan Baetens, pese a ratificar la validez de la tesis de Lapacherie, subrayará sus deficiencias ²⁶⁶. La más notoria es no haber tenido en cuenta el aspecto diacrónico del problema. Por otro lado, Baetens relativiza la dicotomía *texto/gramatexto* aportando ejemplos en los que el trasvase de una categoría a otra resulta constante ²⁶⁷. De igual forma que un *texto* de otra época, por banal que sea su entidad gráfica, se transforma para el lector actual en un *gramatexto*, el *gramatexto* puede perder su estatuto en virtud de la generalización de su uso o bien de una inapropiada reproducción gráfica ²⁶⁸. Baetens en su artículo "La transscripturaire" estudia fenómenos transtextuales como el de la *scripturalisation*, en el que la mutilación de las propiedades gráfico-visuales hipoteca la legibilidad de la obra literaria.²⁶⁹ A este propósito remite al esclarecedor artículo de Jean Claude Lebenstejn, en el que su autor realiza un exhaustivo recorrido por la azarosa vida editorial de *Un Coup de Dés* ²⁷⁰. Tras numerosas tentativas —1897, 1914, 1952, 1969—, todas ellas claramente insa-

²⁶⁴ Jean-Gérard Lapacherie, "De la grammatextualité", cit., pp. 283-294.

²⁶⁵ Lapacherie nos ofrecerá sendas aplicaciones de sus planteamientos teóricos en "Ecriture et lecture du caligramme" (*Poétique*, 50), 1982 y en "Le Poème Pictural. 'Train' de Pierre Albert-Birot" (*Litterature*, 59), 1985.

²⁶⁶ "La transscripturaire", cit., pp. 51-70.

²⁶⁷ "Gramatextualidad y Textique" en *La escritura y su espacio*, op. cit. pp. 74-75.

²⁶⁸ En algunas ocasiones, como en el caso del poeta Pierre Réverdy, la aparente simplicidad gráfica responde a una deliberada actitud estética de rechazo de las "palabras en libertad" futuristas.

²⁶⁹ *Op. cit.*, pp. 55-56.

²⁷⁰ Jean Claude Lebenstejn, "Note relative au *Un Coup de Dés*", *Critique*, 397-398, 1980, pp. 633-59.

tisfactorias, Ronat-Rapp afrontaron ocho décadas después la edición del poema de Mallarmé con el compromiso de respetar los criterios que aquél fijara para el formato, carácter, emplazamiento, paginación, márgenes, etc. y que hasta ese momento habían sido sistemáticamente obviados por sus anteriores editores, ignorantes del maridaje del texto y el espacio material del libro.

Además Baetens distingue, atendiendo al género de lectura que implican y al vínculo que mantienen con el soporte, dos clases de *gramatexto*, el *restringido* y el *ampliado*: Advierte que la percepción de un *gramatexto restringido* puede hacerse globalmente, de un solo vistazo. Por el contrario, el hallazgo de una estructura gramatical ampliada es siempre ulterior al minucioso recorrido de los signos articulados. El *gramatexto restringido* precede a la lectura en tanto que su variante ampliada es el resultado de la misma (y a veces la recompensa). En el *gramatexto restringido*, el soporte, paginal u otro, está directamente implicado. Cualquier metamorfosis de las relaciones entre los signos y su soporte supone necesariamente una alteración de la energía gramatextual del escrito. En la *gramatextualidad ampliada*, las relaciones formales emplean unidades —entre otras la frase, el párrafo o el capítulo—, cuya realización tolera un margen de variación muy considerable, sin que la apreciación de los juegos tópicos sufra sus consecuencias ²⁷¹. Concluye Baetens que la *gramatextualidad* no debe construirse, a tenor de la fragilidad de la línea divisoria que media entre ambos conceptos, al margen y menos aún en contra del texto, ya que el *scriptotexte* aparece, en vista de que no se conoce un auténtico grado cero de la escritura, como la forma atenuada de un *gramatexto*.²⁷² Sobre esa base sugiere un acercamiento a la *Textique* de Jean Ricardou, que descarta la dicotomía escrito-texto y se muestra partidario de una concepción inte-

²⁷¹ "Gramatextualidad y Textique", cit., p.78.

²⁷² Baetens prefiere utilizar el término *scriptotexte* en vez de *texte* para referirse a aquellos escritos en los que el dispositivo gráfico-visual no es descollante: Vid. "La transscripturaire", cit., p. 52.

gradadora de las fuerzas de representación y metarrepresentación que conviven dentro de los textos.²⁷³

Por otro lado, la escritura empieza a ser considerada no sólo a la luz de la representación lingüística, sino también de los útiles de papelería que requiere y del modo de organizar la página ²⁷⁴. Tanto los manuscritos como los textos impresos poseen una configuración espacial propia que ha ido evolucionando de acuerdo con el modelo cultural de cada época ²⁷⁵. El parentesco entre el modo de trazar la letra, proyectar las secuencias gráficas sobre la superficie de la página y la concepción artística de los distintos períodos ha sido subrayado por estudiosos como Robert Marichal y Massin. Aquél estableció, a partir de las analogías establecidas por Erwin Panofsky en su trabajo *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, la semejanza entre la escritura y arquitectura gótica ²⁷⁶; éste amplió el cuadro de correspondencias hasta el siglo XX indicando, por ejemplo, que los caracteres Garamond se inspiraban en el Renacimiento italiano, los de Fournier-le-Jeune se esforzaban en reflejar la arquitectura y decoración dieciochesca y los de George Auriol se acomodaban a los postulados del *Art Nouveau* . ²⁷⁷

Para que el estudio semiológico de la escritura (manuscrita e impresa) sea completo, no basta con reconocer las afinidades estructurales entre la escritura y la cosmovisión particular de cada eta-

²⁷³ “La Gramatextualidad y la Textique”, cit., p. 81.

²⁷⁴ R. Barthes en *El Imperio de los signos* hace hincapié en la dependencia que liga una determinada concepción gráfica con la infraestructura instrumental. Así pues, mientras la papelería japonesa cuenta con pinceles o estilográficas de fieltro, porque posibilitan una mayor gama de gestos, la pluma occidental sólo puede rasgar el papel en un único sentido. Además, como el trazo de los ideogramas es ejecutado *alla prima* , se excluye el tachón, al contrario de lo sucede en Occidente, donde la goma se alía a un significado que hay que aligerar o anular: Cfr. *El imperio de los signos* ..., cit., pp. 116-121.

²⁷⁵ J. G. Lapacherie argumenta que toda escritura, ya sea manuscrita o impresa, tiene una organización propia, gráfica y espacial, que no es natural, sino que es construida cultural e históricamente: “Espacios gráficos y Teorías de la escritura”, en AA.VV, *La escritura y su espacio*, cit., p. 57.

²⁷⁶ Elisa Ruiz, *Hacia una semiología de la escritura*, Madrid, Fundación Germán RUIPÉREZ, 1992, p. 234.

²⁷⁷ Massin, "Questions de style", en AA. VV., *L'espace et la lettre*, *Cahiers Jussieu*, 3, Université Paris VII, 1977, pp. 225-227.

Si se desea completar el panorama de tendencias tipográficas del siglo XX, consúltese el capítulo primero "Orígenes e influencias sobre la forma de la comunicación tipográfica"

pa, hay además que examinar las unidades distintivas o grafemas e identificar el proceso evolutivo de las modalidades gráficas.

Las dificultades que la alineación de caracteres en la *scripto continua* causaba en la lectura a las lenguas flexivas como el latín y el griego propició (aparte de la tardía individualización de las palabras por medio de separadores o cuadratines) la creación de una serie de patrones gráficos que aligeraron y racionalizaron el entramado textual a fin de facilitar la consulta de la información contenida entre sus páginas. Apuntemos, por ejemplo, las *Tablas de Concordancia*, *Compendios* y *Glosas*.

Las *Tablas de Concordancia* se usaban para exponer de forma paralela los principales acontecimientos de la vida de Cristo, los *Compendios* contaban con una serie de índices, letras iniciales en colores y tamaños diferenciados para la búsqueda de algún tema concreto, y las *Glosas* eran comentarios suscitados por un texto principal y en las que el empleo de letras de distinto módulo y su situación en torno del texto reflejaba su rango secundario.²⁷⁸

R. Laufer asigna el nombre de *espace graphique* a la organización específica de la escritura. Jacques Anis define el espacio gráfico como la conjunción de una realidad material, constituida por un soporte y unas formas visuales y la red de valores que esa realidad manifiesta.²⁷⁹

A pesar de que la escritura está hecha de trazos, la entidad gráfica ha permanecido secularmente soterrada bajo el predominio del sentido; por eso se torna necesaria la adopción de una mirada nueva que saque a la luz esos valores. Ese estudio se encuadraría dentro de la hipotética ciencia de la escritura. Según señala E. Ruiz²⁸⁰, no se ha planteado todavía de manera rigurosa qué se entiende por escritura. Hasta ahora la única disciplina que se ha ocu-

del libro de John Lewis, *Principios básicos de la tipografía*, México, Trillas, 1974, pp. 7-42.

²⁷⁸ Jean-Gérard Lapacherie, "Espacios gráficos ...", cit., p. 56 y sobre todo el libro de Elisa Ruiz (*op. cit.*, pp. 225-227) al que seguimos en la síntesis histórica.

²⁷⁹ *L'écriture. Théories et descriptions*, Bruxelles, De Boeck Université, Collection Prisme, 1988, p. 171.

²⁸⁰ *Hacia una semiología...*, cit p. 59.

pado con cierto detenimiento del fenómeno gráfico ha sido la Paleografía. A ella le debemos la metodología para el análisis formal de los elementos gráficos y los estudios sobre la morfología histórica de los sistema de escritura occidentales.

También la Lingüística ha realizado incursiones en el dominio escriturario, pero siempre de un modo tangencial. Sus expectativas se han reducido a considerar las relaciones entre el sistema fonético y gráfico con resultados harto heterogéneos. Así registramos autores que defienden la equiparación de ambos sistemas (Vacchek, Pulgram, Hjelmslev) o incluso que estiman que la realización gráfica es digna de ser estudiada en sí misma (Gleason, Anis), frente a otros que entienden que la escritura es un mero sucedáneo de la expresión oral (Gak, Horejsi, Catach).

Se echa en falta un esquema comprensivo de todo el fenómeno gráfico. De momento sólo existen, declara E. Ruiz ²⁸¹, atisbos sugestivos y loables intentos de crear los fundamentos de una auténtica Grafemática, la cual define como "la parte de la ciencia de la escritura que estudia los elementos gráficos desde un punto de vista funcional". Fundamenta su clasificación de las unidades gráficas sobre la distinción hjelmsleviana entre forma y sustancia del plano de la expresión. La unidad distintiva es el *grafema* que, desde el punto de vista de la forma, consta de una serie de rasgos abstractos de naturaleza geométrica que se plasman materialmente a través de los *grafos* ²⁸². Debido a esto, un mismo *grafema* puede ser representado por diversos *grafos*, verbigracia, el grafema < a > da lugar a innumerables realizaciones << a, a, a, a >>.

Aunque la ciencia de la escritura se halla en estado incipiente, han ido surgiendo propuestas que persiguen afrontar el análisis del dispositivo gráfico cada vez con mayor precisión. Pierre Duplan cir-

²⁸¹ *Ibidem*, p. 60.

²⁸² *Ibidem*, p. 71. Aparte de la distinción propuesta por Elisa Ruiz, que será la que adoptemos en el curso de estas páginas, existen otras muchas tentativas taxonómicas que resume la autora en las páginas 72-73. Conviene añadir al cuadro general el esquema de Jacques Anis, que ofrece desde el punto de vista funcional tres tipos de grafemas, los *alphagrammes* o grafemas alfabéticos, los *topogrammes* o grafemas de puntuación y los *logogrammes* o símbolos matemáticos y grafemas de abreviación.

cunscribe su campo de observación a la estructura física de los signos alfabéticos y ofrece un método de aproximación a los factores que, conjugados, conforman los signos gráficos ²⁸³. En concreto, sostiene la conveniencia de analizar en cada texto qué soluciones presentan las invariantes gráficas de Mayúscula/Minúscula, Romana/Cursiva y los factores de Grosor, Cuerpo, Formato, porque, como quiera que las interacciones de todos esos elementos genera una suprasignificación que aporta al lector la imagen global del autor y texto, se puede concluir que todo parte del texto y retorna al texto.²⁸⁴

A nuestro juicio resulta más completa la aproximación metodológica de Jacques Anis, porque abarca todos los niveles del *espacio gráfico*: nivel grafemático, metatextual, icónico y morfotextual. ²⁸⁵

El apartado grafemático se articula sobre cuatro ejes descriptivos (Dimensionalidad, Inscripción, Medios de expresión gráfica y Escritura-Lectura) , mientras que el apartado metatextual se ocupa de clasificar las características visuales que las formas poéticas regulares o irregulares conllevan, el apartado icónico se encarga de las formas visuales que evocan referentes plásticos y, por último, el apartado morfotextual se consagra a la organización espacial de las unidades textuales.

A tenor de lo expuesto, nuestro objetivo se cifra en investigar los rasgos constitutivos del *espacio gráfico* en la obra scaliana. Para ofrecer una imagen en profundidad de este fenómeno, no nos limitaremos a anotar los datos objetivos que los distintos factores deparen en el análisis, sino que los consideraremos como indiscutibles exponentes de una poética tipográfica que, a su vez, se imbrica en una determinada concepción estética y existencial.

²⁸³ "Pour une Sémiologie de la lettre", en AA. VV., *L'espace et la lettre, op. cit.*, pp. 295-345.

²⁸⁴ *Ibidem* , p. 328.

²⁸⁵ *L'écriture...* cit., pp. 173-189.

1. ASPECTOS SEMIÓTICOS EN LA CONFECCIÓN DEL LIBRO

José María Díez Borque ofrece en *El libro: de la tradición oral a la cultura impresa* un análisis de los factores que configuran el patrón editorial de los libros de caballerías ²⁸⁶. La letra gótica, el formato en folio, la disposición en doble columna, las ilustraciones, proporcionan unidad y coherencia gráfica a ese género de novela, que destilaba un notable conservadurismo estético, desde el momento que recrea las características formales de los manuscritos de la Edad Media. Sirva este ejemplo para hacer hincapié sobre el hecho de que cada época, cada género e incluso cada movimiento artístico cuentan, normalmente, con directrices gráficas que los identifican. Por tanto, la modificación o reemplazamiento de algunas de esas convenciones produce una traslación del sentido ²⁸⁷. A este respecto, merece la pena traer a la memoria la figura del editor italiano Aldus Pius Manutius que, en 1501, rompió con la tradición gráfica impuesta por los *incunables* y decidió imprimir a autores clásicos e italianos, pero empleando un formato reducido, el octavo, y unos caracteres, la cursiva, que convenían a las reducidas dimensiones de las páginas. Con esta nueva colección de libros Aldus trataba de facilitar el acceso a la cultura grecolatina satisfaciendo las nuevas modalidades de lectura que se habían desarrollado con la difusión de la imprenta, en particular, la lectura íntima. Su empeño era crear libros manejables *ut commodius teneri manibus* ²⁸⁸.

²⁸⁶ *El libro: de la tradición oral a la cultura impresa*, Barcelona, Montesinos, 1985.

²⁸⁷ Jean-Gérard Lapacherie, "Soportes del texto literario", *Texturas*, 1, 1990, p. 10.

²⁸⁸ S. Dahl, *Historia del libro*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 122-123 y Hipólito Escolar Sobrino, *Historia universal del libro*, Madrid, Pirámide, 1993, pp. 407-410.

Como nuestro trabajo no aspira ahondar en la historia del libro, sino a profundizar en aspectos puntuales de esa evolución ²⁸⁹, detengámonos en la Francia de principios del siglo XX, donde surge un nuevo tipo de libro ilustrado, *le livre d'artiste*. El libro de artista comparte con el libro artesanal el sentimiento de rechazo hacia la uniformidad estética de la encuadernación en serie, pero, a diferencia de éste, se impregna de los *ismos* en boga, al acoger entre sus páginas originales de eminentes artistas: Bonnard, Maillol, Matisse, Picasso, Rodin, Roualt. Hemos de reconocer que esta serie de libros generalmente lujosos constituye, además de una muestra de alto nivel artístico, un objeto de seducción para una clientela de nuevos ricos. Citemos el libro de Verlaine *Parallèlement*, ilustrado por Pierre Bonnard, o *Le chef-d'oeuvre inconnu* de Balzac, ilustrado por Picasso, ambas editadas por el marchante Ambroise Vollard.

A pesar de que el siglo XX no conoce un estilo homogéneo, puesto que la imitación de los modelos de épocas pasadas ha corrido pareja a las innovaciones tipográficas, la huella que tendencias artísticas como el *art nouveau*, cubismo, funcionalismo, expresionismo ejercieron en la presentación del libro, ha alimentado el convencimiento de que confeccionar un libro es un acto de creación artística. Así lo testimonian las contribuciones que desde el campo de la imprenta realizaron los célebres encuadernadores, Cobden-Sanderson, Legrain, Bonet, Adam y Kersten y las aportaciones que, desde la década de los cincuenta, suelen englobarse dentro del fenómeno del *libro de artista*.²⁹⁰

La crítica especializada de libros distingue tres categorías: el libro ilustrado, el libro-objeto y el libro-obra de arte (*work-book*). Si el libro ilustrado revela su naturaleza de libro de arte por los grabados o dibujos de pintores y escultores que acompañan al texto, el libro-obra de arte se servirá del soporte específico del libro para crear una

²⁸⁹ Remitimos al lector interesado a los siguientes tratados : Agustín Millares Carlo, *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*, México, FCE, 1971; Bohigas, *El libro español*, Barcelona, Gili Gaya, 1962; Steinberg, *500 años de imprenta*, Barcelona, Zeus, 1963, E. Einstein, *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*, 1994, así como los ya citados en la nota anterior.

obra de arte, en tanto que el libro-objeto, al centrarse en su forma material, se convertirá con frecuencia en la representación escultórica, como sucede en "El libro de hormigón" de Vostell (1971) o en ciertas obras de Julio Hernández, Pablo Palazuelo, etcétera.²⁹¹

Sin restar importancia al debate terminológico, hemos de prevenir sobre dos hechos: la sobrevaloración del soporte y las limitaciones de la catalogación.

Durante el simbolismo y las vanguardias se produce una revalorización de los significantes que conduce a la creación de una escritura poética, en la que la tipografía, el espacio de la página y el libro se convierten, a menudo, en parte integrante del mensaje. Para una comprensión cabal de ese grupo de obras, hemos de trascender el canal gráfico y detallar las coordenadas del código poético que lo sustenta.

Poco afortunada, cuando no equívoca resulta la denominación de *libro de artista*. La vinculación del término *artista* con los artistas plásticos ensombrece la condición de la creación literaria, además de ocultar la naturaleza poliédrica de este género de libros en los que se conjuga texto e imagen. Más sugerente, si cabe, es la irónica denominación *libro de arista* acuñada por nuestro autor ²⁹². Con ella se ridiculiza el tópico nombre y se designa metafóricamente el espacio fronterizo donde se gesta la obra.

Anne Moeglin-Delcroix ya advirtió de la insuficiencia de la clasificación arriba señalada, al denunciar el riesgo de dejar de lado las obras situadas en las intersecciones de las tres categorías ²⁹³. Raro es el caso en el que se produce una perfecta adecuación entre la

²⁹⁰ Vid. S. Dahl, *op. cit.*, pp. 272-275.

²⁹¹ José Díaz Cuyás, "Misión imposible (El libro de artista en España)", en José Antonio Sarmiento (ed.), *Los libros de artista*, Cuenca, Diputación Provincial, 1992, páginas sin numerar.

²⁹² Nace ésta al calor del Coloquio que el grupo de investigación *Traverses* organizó sobre *Le livre d'artiste* en París a finales de enero de 1997. Pasaría a ser el título de un poema, compuesto con cuatro letras —b, d, p, q—, que describen, escriben la Unidad: *Libro de arista*, edición a cargo de José Luis Gallero y José Manuel Martín, Madrid, Ediciones de la Imprenta, 2000.

²⁹³ *Livres d'artistes*, Paris, Herscher-Centre G. Pompidou, 1985, p. 12.

obra y el membrete escogido. Citemos dos ejemplos, *Novel.la* de Joan Brossa (1965) y *Genomatría* de Scala (1987).

Novel.la es el resultado de un trabajo de colaboración entre un poeta, Joan Brossa, y un pintor, Antoni Tàpies, que se remonta a los heroicos tiempos de *Dau al set* y que ha cristalizado en una serie de obras conjuntas como *Pa a la barca* (1963), *Novel.la* (1965), *Fregoli* (1969), *Nocturn matinal* (1970), *Poems from the catalan* (1964) y *Carrrer de Wagner* (1990).

Novel.la presenta una naturaleza dual. Atendiendo a las características que, desde el punto de vista material, ofrece el libro — papel especial Gvarro Casas con filigrana Sala Gaspar, litografías originales y una tirada de ejemplares firmados por Brossa y Tàpies—, se ajustaría a la modalidad del libro ilustrado. Pero la voluntad de sus creadores de subvertir los límites tradicionales del libro de bibliófilo lo acercan al *libro de artista* ²⁹⁴. La aparición de multitud de páginas rotas, manchadas, arrugadas, dobladas, agujereadas, tachadas, supone un ataque a la concepción aristocrática del arte en que se sustenta el libro ilustrado, al tiempo que encarna el espíritu integrador que predominara en la escena artística de los años sesenta ²⁹⁵.

La adscripción de *Genomatría* a un género de libro determinado resulta igualmente problemática. De entrada, se nos presenta como un *libro de artista*, ya que el autor idea y cuida la ejecución de la obra; sin embargo, el soporte cilíndrico y la longitud de la bobinas (1000 metros), al poner el acento en su dimensión escultórica, lo relacionan indefectiblemente con el libro-objeto.

Genomatría nace con la voluntad de llegar a ser un Libro de la Totalidad con el que captar y manifestar la esencia de las cosas. La monumentalidad de sus formas demuestran que se trata de una obra destinada a la contemplación estética y a la meditación.

²⁹⁴ Caso extremo de esta negación del libro son los *biblioclastas*, libros que son sometidos a un tratamiento de destrucción o mutilación con el propósito de desformalizarlos y vaciarlos de contenido. Anotemos "In / Digestión(1973-1976)" de Nacho Criado, en el que un cultivo de termes ha corroído a lo largo de tres años un número de la oficialista revista *Gazeta del Arte* en una clara alusión a la muerte del Arte.

²⁹⁵ Felipe Muriel Durán, "Le livre d'artiste en Espagne", en Montserrat Prudon (ed.), *Peinture et Écriture 2. Le livre d'artiste*, Paris, La Différence/ Unesco, 1997, pp. 220-226.

En lugar de esa confusa terminología proponemos considerar el medio, no como una entidad autónoma, sino como parte integrante del mensaje estético. Recogiendo el legado de los formalistas rusos y Mukarovsky, la Pragmática literaria ha puesto de relieve que la comunicación literaria se caracteriza por la desautomatización del circuito comunicativo mediante la tematización implícita de ciertos componentes sígnicos ²⁹⁶. Elementos, aparentemente banales, como el formato, encuadernación, papel, tinta, tipografía se vuelven aptos para significar diversas experiencias estéticas ²⁹⁷, por lo que el receptor está obligado a descubrir en el proceso perceptivo el código que concede importancia y sentido a los elementos no precodificados.²⁹⁸

Señala U. Eco que la propia ambigüedad estética coloca al destinatario en una situación de excitación interpretativa que desemboca en la propuesta de códigos que hagan comprensible el texto (abducción) ²⁹⁹. El mecanismo de intelección consiste en reconstruir a partir de los datos provenientes de la experiencia estética las reglas de producción del modelo semántico preexistente. Emprendemos esa tarea en la producción scaliana a sabiendas de que, aun logrando identificar el ideolecto de una obra, corpus, corriente o un período histórico, siempre quedarán matices —como advierte Eco— en la pertinentización de los niveles inferiores del *continuum* expre-

²⁹⁶ Aunque Jan Mukarovsky en su artículo “Lenguaje estándar y lenguaje poético” utiliza el término actualización para referirse al proceso contrario a la automatización, nosotros hemos preferido tematización, porque conserva el sentido de aquél, pero prescinde de la polisemia a que está sometido en diversos autores: Vid. *Escritos de Estética ...*, cit., p.317.

²⁹⁷ Barbara Tannenbaum, "El medio es solo una parte, pero una parte importantísima del mensaje" en Catherine Coleman (ed.), *Libros de Artista*, op. cit., pp. 18-25 y Víctor Infantes, "El espacio gráfico y literario del libro", en *III Discusión sobre las Artes* celebrada en la Facultad de Bellas Artes del 25 al 28 de abril, Universidad Politécnica de Valencia, 1995, pp. 35-46.

No obstante, como recuerda Michel Butor, la competencia de los medios de comunicación social obligó al libro a repensar todos sus aspectos y a transformarse de artículo de consumo en "objeto de estudio y de contemplación, que nutre sin consumirse, que transforma el modo en que conocemos y habitamos el universo": Michel Butor, "El libro como objeto", en *De la literatura I*, Barcelona, Seix-Barral, 1967, tomo II, p. 139.

²⁹⁸ Roland Posner, “Comunicación poética frente a lenguaje literario, o la falacia lingüística de la poética”, en J. A. Mayoral (ed.), *Pragmática de la comunicación...*, cit., p. 132.

²⁹⁹ *Tratado de Semiótica General*, op. cit., pp. 417-436.

sivo que pondrán de relieve el aspecto de aproximación infinita que adquiere el proceso interpretativo.

Páginas atrás ya indicamos que los orígenes del proceso de semiotización del canal gráfico eran remotos y que, en su larga historia, sobresalían los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX. En particular, el futurismo alentó una nueva concepción del libro que, fundada por Mallarmé, sería puesta en práctica por los italianos Marinetti, Cangiullo, Depero, el ruso Maiakovsky y con posterioridad por los surrealistas y dadaístas ³⁰⁰. Los poetas concretos de la primera hornada —Gomringer, De Campos, Díaz Pino, Rühm— la retomarían en los años cincuenta, pero serán los minimalistas, conceptuales y neo-dadáes europeos y americanos los que en la década de sesenta promuevan su desarrollo.

Clive Phillpot señala, como factores contextuales que contribuyeron a su difusión, la situación de descontento político y la crisis de identidad en que estaba inmerso el arte, en general, y la poesía, en particular. Como consecuencia de ello, los creadores se vieron obligados a adoptar otros canales de comunicación con el público y a alentar una serie de publicaciones marginales que cuestionaban el modelo cultural establecido.³⁰¹

Papel decisivo en la difusión del este género de libros lo desempeñará la editorial americana *Something Else Press*. Fundada por Dick Higgins en 1964, publicará a lo largo de los diez años en que permaneció abierta obras de Kaprow, Cage, Oldenburg, Corner y el grupo Zaj.³⁰²

En el caso de España la aparición de esa nueva modalidad se producirá en los años sesenta. Según Catherine Coleman ³⁰³, dos son los factores que condicionaron la producción del *libro de artista* en España. En primer lugar, la carencia de una estructura editorial

³⁰⁰ Martha Wilson "La página como espacio artístico", en Catherine Coleman (ed.), *Libros de Artista*, op. cit., pp. 13-14 y José Antonio Sarmiento, "El libro futurista", en José Antonio Sarmiento (ed.), *Libros ...*, cit., páginas sin numerar.

³⁰¹ "Book, book objects, bookworks", *Artforum*, New York, mai 1982.

³⁰² Martha Wilson, ob. cit. pp. 13-14.

³⁰³ "El libro de artista en España", op. cit., pp. 36-47.

que canalizara los *libros de artistas* hacia el público. En segundo lugar, el desfase sufrido por la vanguardia española, que la imposibilitaba participar en las corrientes artísticas de los años sesenta y setenta, orientadas precisamente hacia la desmaterialización del objeto artístico.

En ese contexto, serán los poetas experimentales los que descubran las posibilidades no exclusivamente literarias del libro. Con todo, esa tarea aglutinará tanto a poetas (Joan Brossa, Guillem Viladot, Francisco Pino, Juan Hidalgo, José Luis Castillejo, J. M. Calleja, etc.), como a poetas-pintores (Elena Asíns, Ráfols Casamada, Luis Muro, José María Iglesias) y a artistas conceptuales (Nacho Criado, Concha Jerez, Llimós). Aparte de la afinidad personal, tras ese espíritu de colaboración latía un rasgo de época, que se plasmaría en numerosas obras intermedias de los años sesenta y setenta, en las que la formación de partida del artista sería determinante a la hora de dilucidar el enfoque adoptado.³⁰⁴

³⁰⁴ Ateniéndonos al panorama artístico español, hay que señalar como muestra de esa voluntad de franquear las fronteras de los géneros los espectáculos *zaj* y las acciones poéticas de Arias-Misson y Gómez de Liaño. Ambos fenómenos participan de la estética del *happening*, si bien aquéllos subrayan más la faceta "musical", mientras que éstos exploran las dimensiones lingüísticas y comunicativas: José Antonio Sarmiento, *La otra escritura. La poesía experimental española*, Cuenca, Universidad de Castilla - La Mancha, 1990, pp. 15-20 y 24-25.

Además esa cooperación se extenderá al uso de las salas de exposiciones como medio de difusión de un arte interdisciplinar. En ese sentido, hay que encomiar la labor precursora de Julio Campal, promotor de las primeras exposiciones de poesía experimental que se celebraron en España en la segunda mitad de los años sesenta:

- "Poesía concreta" (27 de enero / 2 de febrero de 1965), Galería Grises de Bilbao.
- "Poesía visual, fónica, espacial y concreta" (18 / 24 de noviembre de 1965), Sociedad Dante Alighieri de Zaragoza.
- "Exposición internacional de poesía de vanguardia" (8 al 18 de junio de 1966), Galería Juana Mordó.
- "Poesía concreta y espacial" (agosto 1966), Galería Barandiarán de San Sebastián.

En la década de los setenta anotamos a título de ejemplo aquellas muestras que fueron promovidas bien por Ignacio Gómez de Liaño y Fernando Millán en solitario o bien en colaboración con otros autores:

- "pqrs" (marzo 1970), Sala de Arte del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- "Poesía visual y fonética" y "Poesía pública", Encuentros de Pamplona, 1972.
- "Experimenta"(21 de abril- 4 de mayo 1972), Librería-Galería Fórum de Madrid.
- "Arte en fiesta" (30 de mayo de 1972), Instituto Alemán de Madrid.
- "Situación cinco" (14 de marzo - 3 de abril), Galería Danae de Madrid.

Haciendo un breve repaso de la producción en España, hemos de citar en la década de los sesenta al grupo Zaj. *Viaje a Argel* de Juan Hidalgo constituye el perfecto corolario del carácter interdisciplinar del arte de esos años. Concebido a la manera de una partitura musical, el libro sintetiza de forma aleatoria gráficos y textos. *Arpocrate seduto sul loto* (1968) de Walter Marchetti y *De Juan Hidalgo* (1971) reúnen al modo Fluxus preceptos y propuesta de acción.

En la década de los setenta, sobresale, junto a Eduardo Scala y Guillem Viladot, la figura de Francisco Pino. A partir de *Solar* (1970) Pino iniciará un proceso de despojamiento que culmina en la serie *Agujeros para la poesía* (1972-1977), en la que prescinde de todo signo gráfico ³⁰⁵. No obstante, como señala Antonio Piedra, la percepción de que los agujeros sensibilizaban el poder generador del vacío se remonta hasta los años cuarenta. El propio Pino confiesa que el temor a hacer el ridículo le frenó a la hora de llevar a cabo el proyecto hasta que finalmente "ese vacío explotó venturoso, llevándose consigo el hedor y el miedo que le habían provocado e impedido".³⁰⁶

La renuncia a la palabra que unifica toda la serie pone de manifiesto no sólo una posición radicalmente crítica hacia el lenguaje, sino también una situación de crisis expresiva, que aboca al poeta a la adopción de códigos alternativos como la geometría, la matemática, los colores para intentar expresar lo indecible. Con el desplazamiento de la palabra, los *Agujeros para la poesía* llevan a sus últimas consecuencias el proyecto de semiotización del espacio que Stephane Mallarmé iniciara a finales del siglo XIX. Sin la intervención de lo verbal, la obra se reduce al silencio. No obstante, "el silencio canta" y los lenguajes se tensan para desvelarnos, desde la imposibilidad, un canto de afirmación creativa.

Datos estos últimos extraídos del libro de José Antonio Sarmiento, *La otra escritura...*, cit., p. 12.

³⁰⁵ Consta la serie de los siguientes libros: *Poema* (1972), *Octaedro mortal o reloj de arena* (1973), *Hombre, canción* (1973), *Terrón, cántico* (1974), *Ventana oda* (1976) y *I* (1977).

³⁰⁶ Francisco Pino, *SIYNO SINO*, Valladolid, Fundación Municipal de Cultura-Fundación Jorge Guillén, 1995, p. 29.

Una vez nombradas las tentativas de reactivación del espacio gráfico que se han ido produciendo a lo largo del siglo XX, pasemos a analizar con detalle las características específicas de la obra de Eduardo Scala.

1.1. LOS FORMATOS: PRINCIPIOS NUMÉRICOS Y NORMAS GEOMÉTRICAS

Para Roger Chartier existen, al menos, tres razones para sancionar la continuidad entre el libro copiado a mano y el libro impreso.³⁰⁷ En primer lugar, las concordancias, cuadros alfabéticos e índices que utilizan los impresores provienen de los *scriptoria* monásticos e universitarios. En segundo lugar, la jerarquía de formatos — gran folio, libro humanista, *libellus*— que hizo su aparición en los últimos siglos del libro manuscrito será heredado por el libro impreso, que, en consecuencia, asociará formato, género de libro, momento y forma de lectura. Por último, la revolución de la lectura visual y silenciosa que se creía vinculada a la imprenta en tanto que la oralización al manuscrito, precede con mucho a aquélla. Saeger sitúa en el siglo XIII la difusión de la lectura silenciosa en el mundo universitario y escolástico antes de conquistar, siglo y medio después, a los aristócratas laicos.

Por tanto, no ha de sorprender que los *incunables* se inspiren e incluso imiten los manuscritos en el tipo de letra, gótica, el formato, en folio, etc. *Sensu stricto*, hasta finales del siglo XV no se puede hablar del libro como vehículo autónomo de comunicación cultural y de una nueva estética, la del libro impreso. Las variaciones introducidas se debieron, más que a un deseo de originalidad, a los imperativos surgidos de los trabajos de fabricación y venta y a la necesidad de atender las apetencias del público. En efecto, la diversificación de los gustos del público acarreó la reducción de las formas y tamaños³⁰⁸. Según Millares Carlo³⁰⁹, a lo largo del siglo XV comenzaron a

³⁰⁷ *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, pp. 22-25.

³⁰⁸ Luis Cortés Vázquez, *Del papiro a la imprenta*, Madrid, C.E.G.A.L., 1988.

³⁰⁹ *Op. cit.*, p. 125.

aparecer obras en cuarto, octavo y posteriormente en doceavo, dieciseisavo y veinticuatroavo, que se adaptaban mejor a la lectura placentera o que cumplían a la perfección el cometido de manual de estudio. Desde entonces, el libro abandona las bibliotecas conventuales para convertirse, desplazando a los viejos *in folio*, en objeto de uso cotidiano. Esa nueva clase de libros, anticipo de los actuales *libros de bolsillo*, recibirá el nombre de *libro de faltriquera* debido a su manejabilidad y comodidad para el transporte.

Si los libros se clasifican en el siglo XVI, atendiendo a su formato, en libros de consulta y estudio (cuando emplean el folio), y libros de entretenimiento e información (cuando usan tamaños inferiores), concluiremos que el formato rectangular más alto que ancho — en octavo o en doceavo — constituye el canon editorial para los libros personales. Cualquier intento que vulnere esa convención tipográfica entraña, pues, una intencionalidad y un sentido. A modo de muestra de los desvíos que en ese campo se han producido en la lírica del XX, hemos de apuntar las *Stèles* de Segalen, con las que su autor trató de imitar las dimensiones de las estelas funerarias chinas, dos veces más altas que anchas; *Un Coup de Dés* de Mallarmé, cuyo formato se asemeja al de las partituras musicales ³¹⁰ y la *Conver-*

³¹⁰ Stephane Mallarmé reconocía en el prefacio su deuda de la música y coreografía wagneriana: "Su reunión se cumple bajo una influencia, lo sé, extranjera, la de la música oída en el concierto; habiéndonos parecido que numerosos medios de ella pertenecen a las Letras, los retomo. El género, pues, deviene uno como la sinfonía...": Vid. Mallarmé, *Antología*, *op. cit.*, p. 111.

Por su belleza y penetración, transcribimos las anotaciones que Valéry realizó en un artículo de 1920 (*Estudios literarios*, *op. cit.*, pp. 195-196) a propósito del efecto que causó en él la contemplación del manuscrito de *Un Coup de dés* :

"Tras leerme Mallarmé, del modo más trabado que quepa imaginar, su *Coup de dés* como simple preparación a una sorpresa mayor, me mostró su disposición. Creí ver la figura de un pensamiento por primera vez colocada en nuestro espacio... La extensión hablaba allí, verdaderamente, soñaba, engendraba formas temporales. La espera, la duda, la concentración eran *cosas visibles*. Mi vista entraba en contacto con silencios que se habían materializado. Contemplaba a mi gusto instantes inapreciables; la fracción de un segundo, en la que se alumbra, brilla, se extingue una idea... Era murmullo, insinuaciones, un trueno para los ojos, toda una tempestad espiritual llevada página a página hasta el extremo del pensamiento, hasta un punto de inefable ruptura; allí se producía el prodigio; allí, en el papel mismo, algo como una fulguración de últimos astros temblaba infinitamente pura en el mismo vacío interconsciente en que, como una materia de una especie nueva, distribuida en cúmulos, en estelas, en sistemas, *coexistía* la Palabra."

sación-Sinfonietta de Tardieu que adopta un formato a la italiana, dos veces más ancho que alto.³¹¹

Por lo que se refiere a la poesía experimental española practicada en los treinta últimos años invitamos a hojear algunos de los catálogos de las exposiciones de *libros de artista* celebradas en España en las dos últimas décadas para observar la heterogeneidad de tendencias que se dan cita ³¹². Desde los libros que se despliegan a la china, en acordeón, hasta los libros verticales en forma de columna pasando por los libros circulares, triangulares, piramidales, etc. Entresacamos del conjunto dos obras, cuyo contenido se proyecta en un formato apropiado. Así sucede en el *Llibre de les Hores* (1989) de José María Calleja, que presenta la forma de un reloj y se lee de acuerdo con el recorrido de las agujas o el *Libro del Dado y del Dedo* de José María Iglesias, cuyas páginas representan linealmente las distintas caras de un dado impresas con la huella dactilar entintada.

En autores como Scala el criterio algebraico es el preponderante.³¹³ Continúa una antiquísima tradición que arranca del esoterismo matemático de la escuela pitagórica y que se prolonga de forma ininterrumpida, según estudia Matila C. Ghyka, a través del dominio de las artes (Platón, Vitruvio, Paccioli, Maestros de la Obra, Leonardo) y de las matemática (Platón, Nicómaco de Gerasa, Kepler, Descartes, Russell, Einstein) hasta nuestros días ³¹⁴. Ghyka establece como punto de partida para entender las nociones elementales de número, razón y proporción las fuentes griegas, en concreto, las obras de

³¹¹ Vid. J. G. Lapacherie, *Soportes...*, cit., pp. 12-13.

³¹² Relacionamos a continuación las exposiciones celebradas en territorio nacional: "Libros de artista" (Biblioteca Nacional, 1982), I Muestra del Libro Objeto (Mérida, 1985), II Muestra del Libro Objeto (Mérida, 1986), I Muestra Internacional del Libro Objeto (Sevilla, 1986), "Libros de Artista" (Calcografía Nacional, 1988), "Libros de Artista" (Cuenca, 1992). Únicamente las desarrolladas en la Biblioteca Nacional, Calcografía Nacional y Cuenca han editado catálogo.

³¹³ El autor declaró en una entrevista realizada para el suplemento cultural del Diario de Mallorca (25 de marzo de 1988): "Empecé haciendo sonetos, métrica diversa, como cualquier aprendiz de poeta. Pronto me deshice de ese corsé para volar a mi aire. De cualquier forma, no se puede prescindir de la medida, del ritmo del corazón, en el universo todo es número. Mis poemas, los cuales desconozco como míos, están regidos por el número interior de la matemática espiritual, pero no por la aritmética."

³¹⁴ *El número de oro*, Barcelona, Poseidon, 1978, 2 volúmenes.

Platón y de Nicómaco de Gerasa. Platón dice: "El número es el conocimiento mismo". De la misma manera que Platón, Nicómaco de Gerasa distingue dos clases de números, el divino y el científico. El primero es naturalmente el modelo ideal del segundo, a la vez que el arquetipo ideal de todo el universo.³¹⁵

Esta mística del número, transmitida a la Antigüedad por los pitagóricos, confluirá en la Edad Media, en la que las enseñanzas escolares concedían al estudio de los números y de las proporciones dos —aritmética y música— de las siete artes liberales. Este hecho, inseparable de la llamada "poética bíblica" que consagraba el número como factor configurador de la creación divina ("Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti", *Libro de la Sabiduría* de Salomón, XI, 21) estimulará, según Ernest Robert Curtius, la composición cifrada medieval ³¹⁶. Con ella, el autor dotaba a la obra de una armazón formal de la que carecía y se proveía de profundidad alegórica. Curtius enumera diversas obras literarias configuradas sobre el simbolismo sagrado del número treinta y tres, años de la vida de Jesucristo, del número veintidós, letras del alfabeto hebreo y libros del Antiguo Testamento, del número cuatro, cuatro eran los Evangelistas, del número tres, símbolo de la Trinidad, etcétera.³¹⁷

³¹⁵ Nicómaco desarrolla en la *Introducción a la Aritmética* ese concepto de número divino o número-idea: "Todo lo que la naturaleza ha dispuesto sistemáticamente en el Universo parece haber sido, tanto en sus partes como en su conjunto, determinado y puesto en orden de acuerdo con el Número, por la precisión y pensamiento de Aquél que creó todas las cosas; pues el modelo está fijado como un bosquejo preliminar, por la dominación del Número preexistente en el espíritu de Dios creador del mundo": *Ibidem.*, volumen primero p. 24.

³¹⁶ *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid. F. C. E. 1981, p. 711.

Los Santos Padres, sobre todo Orígenes y San Agustín, glosaron los números bíblicos y otro tanto hicieron los comentaristas medievales, especialmente, San Isidoro de Sevilla, Rabano Mauro, Hugo de San Víctor, Alano de Lille, etc. San Agustín declara el carácter hegemónico de las cifras cuando declara su convicción de que el hombre que desconoce las matemática es incapaz de adquirir el verdadero conocimiento, porque en la naturaleza número y sabiduría son una misma cosa: Vid. Oliver Beigberder, *Léxico de los símbolos*, Madrid, Encuentros, 1989, p. 319.

³¹⁷ Este naciente sistematismo afectará también a la técnica enumerativa, que se articulará en series regulares de tres, cuatro, cinco, seis o n miembros: *Ibidem.*, pp. 713-718.

Iuri Lotman considera que el simbolismo numérico se actualiza de manera diferente dependiendo del tipo de organización interna de la cultura. En el modelo cultural sintagmático, con la idea de sucesión, en cambio, en el paradigmático, con la de isomorfismo: "La semántica del número y el tipo de cultura", en *La Semiosfera II, op. cit.*, pp. 135-140.

Al ser el número y la armonía de las formas leyes sustanciales del canon estético medieval, no debe extrañar que el pensamiento neopitagórico y neoplatónico repercuta en otros planos artísticos como, por ejemplo, la arquitectura ³¹⁸. Los cluniacenses, según demostró Mâle, organizaron el simbolismo de la gran basílica tomando como base la música. Así como los ocho tonos tradicionales en relación con la música de las esferas están representados en el ábside,³¹⁹ los capiteles del claustro de San Cugat del Vallés registran la estructura melódica del himno *Iste Confessor* y los de la catedral de Gerona, el ritmo de un rosario o de una letanía ³²⁰.

Esa conexión entre la matemática y el arte no se circunscribe a ese período exclusivamente. Ghyka, prosiguiendo los intentos de Spengler y de Geiler, bosqueja en el capítulo IX de *Estética de las proporciones en la Naturaleza y en las Artes* un sumario, donde registra el grado de aplicación que el ideal de Belleza, fundado en el Número y la Forma, ha tenido en el devenir de los estilos arquitectónicos mediterráneos, desde las pirámides egipcias hasta fines del siglo XVIII ³²¹. Mario Praz da un paso más y concluye que, aun habiendo influido la práctica pitagórica en las construcciones medievales, durante el Renacimiento la sección áurea impregnará todas las artes, incluida la literatura, hasta el punto que se convertirá en su rasgo distintivo ³²².

Inmerso en esa tradición que considera, simultáneamente, al número esencia y principio de las cosas y vehículo del conocimiento, Scala matematizará su producción poética hasta tal punto que constituye un todo armónico que es, a su vez, espejo de la Naturaleza ³²³.

³¹⁸ Edgar de Bruyne, *Estudios de estética medieval*, Madrid, Gredos, 1958.

³¹⁹ Cfr. O. Beigberder, *op. cit.*, p. 320.

³²⁰ Marius Schneider, *El origen musical de los animales-símbolos de la mitología y la escultura antiguas*, Madrid, Siruela, 1998.

³²¹ Barcelona, Poseidon, 1983, pp. 254-258.

³²² Mario Praz, *Mnemosyne...*, cit., pp. 84-85.

³²³ Eduardo Scala fundamenta en la entrevista contenida en José Luis Gallero y José María Parreño, *Ocho poetas Raros* (Madrid, Árdora, 1992, pp. 89-90) que el ajedrez, la poesía, la pintura son vías de conocimiento: "Pensemos en el personaje que anda en la mina extrayendo piedras preciosas. No puede decir que sean suyas. Son de todos y deben circular. La gente se asoma a esas piedras, a esas referencias y ve y entiende la vida. El ajedrez, la poesía y la pintura son espejos de la naturaleza sobrenaturales."

Ernst Robert Curtius documenta entre las metáforas del libro la imagen del mundo como libro. Esa imagen, ampliamente explotada tanto en su vertiente religiosa como profana ³²⁴, será interiorizada por nuestro autor, cuyos trabajos muestran sendas incursiones en el inmenso "libro de las creaturas" del que hablara Fray Luis de Granada en su *Símbolo de la fe*.

¿Y en qué consiste aquí la actividad del lector? Habida cuenta de que el texto literario constituye un signo complejo que obliga a los lectores a producir un sentido más allá de los significados habituales de la lengua, los receptores han de estar en posesión de una competencia literaria específica que les permita reconocer los mecanismos de cifrado múltiple del texto ³²⁵. Entre ellos, destaca el código del simbolismo religioso que impregna tanto los enunciados poéticos como los ingredientes materiales del soporte, formato, papel, tipos, cuerpos, número de palabras, colofón, etc. y que se traduce en la presencia constante de estructuras geométricas y esquemas numéricos.

En particular, la tarea de descubrimiento de las claves numéricas nos resultó bastante dificultosa, porque el criptograma numérico no se muestra con claridad en la lectura. Tuvimos que vencer la resistencia del texto y bucear en los entresijos textuales basculando de la estructura superficial a la estructura profunda, a fin de determinar las reglas escondidas que regulan el funcionamiento interno.

Antes de proceder a la catalogación de los formatos de la obra scaliana, refirámonos a algunos de los autores del siglo XX que han trabajado con base matemática. Empecemos por traer a colación el testimonio precursor de *Un Coup de Dés*, construido sobre las va-

³²⁴ La imagen bíblica del libro como símbolo de la Naturaleza ha sido abordada en clave teológica tanto por la oratoria sagrada y filosofía de la Edad Media como por la ascética y mística ortodoxas. También pensadores como Montaigne, Descartes, Galileo, Voltaire... la han manejado, pero esta vez con un sentido gnoseológico: "El libro como símbolo", en *La Literatura europea...*, cit., pp. 423-489.

Para J. Derrida en *De la Gramatología* (cit., p. 25) la metáfora de la *escritura natural* pone de relieve el privilegio metafísico del Logos. Si el libro puede albergar teóricamente la totalidad del significante, se debe a la preexistencia de la verdad divina.

³²⁵ Iuri Lotman, "Sur le contenu et la structure du concept de littérature", *Recherches internationales à la lumière du marxisme*, 87, 1976, pp. 35-52.

riaciones del número doce. El libro consta de veinticuatro páginas que, a su vez, contienen treinta y seis potenciales líneas y en las que se emplean, entre otros, cuerpos de caracteres de veinticuatro, treinta y seis y sesenta puntos. Además el eje textual se sitúa en la página doce ³²⁶.

En los años cincuenta Eugen Gomringer juzgará el número como un factor determinante de la creación de sus *Constelaciones*. Aspiraba a conseguir la fascinación poética a través de la reducción sintáctica y de la consiguiente concentración semántica ³²⁷.

Conviene recordar el espléndido poema de Octavio Paz "Piedra de sol" (1957), cuyo número de endecasílabos se corresponde con la revolución sinódica del planeta Venus, que es de 584 días. Asimismo los signos mexicanos que figuran al principio y final del poema coinciden con el comienzo (día 4 Olín) y fin (día 4 Ehécatl) del ciclo venusino.³²⁸

Como todo el grupo OULIPO, Georges Perec defenderá un arte poético que se asienta en las constricciones formales. Éstas pueden ser, entre otras, de orden alfabético o numérico. Por ejemplo, compondrá dos novelas *La disparition* (1969) y *Les revenents* (1972), donde la vocal e o está ausente o es la única que se utiliza en la obra. También empleará fórmulas matemáticas, en concreto de Análisis Combinatorio, para la creación de sus *Heterogrammes* (operación matemática consistente en fijar una secuencia determinada de elementos, cuyo orden se altera anagramáticamente en cada nueva

³²⁶ Tibor Tapp demuestra en su artículo "De la page mallarméene a l' écran poétique" (en *Le texte et son inscription*, Paris, Editions CNRS, 1989) cómo los principios estéticos introducidos por *Un Coup de Dés* persisten desarrollados en la poesía europea del siglo XX.

Haroldo de Campos sostiene, por el contrario, que el siete es el grafo numerológico que preside la creación. Siete son las formas verbales de la última página, siete el número de palabras de la frase de cierre, en correspondencia con las siete estrellas de la Osa Mayor: véase el texto mecanografiado de la conferencia dictada en la Residencia de Estudiantes el 20 de marzo de 1996 bajo el título, "De las 'estructuras disipatorias' a la Constelación: la transcreación del *Coup de Dés* de Mallarmé".

³²⁷ "La poesía concreta como lengua supranacional", en AA. VV., *Poesía experimental. Estudios y teoría*, op. cit., p. 24.

³²⁸ *Poemas (1935-75)*, Barcelona, Seix Barral, 1971, pp. 674-75.

repetición)³²⁹. Y con ellos escribirá *Ulcerations* (1974) y *Alphabets* (1976).

Jacques Roubaud confeccionará *31 au cube* (1973) siguiendo el patrón numérico del *tanka*, estrofa japonesa compuesta de cinco versos de 5, 7, 5, 7, 7 sílabas respectivamente³³⁰.

Y vertebrará *E* (1967) conforme a las reglas del juego japonés del GO³³¹.

Una vez cotejados los formatos que singularizan la producción de Eduardo Scala, advertimos el predominio del ocho y múltiplos del ocho:

Círculo, 16 x 16 cm;

Cuaderno de agua, 22 x 32 cm;

Génesis, 32 x 32 cm;

Ars de Job, 8 x 32 cm;

Libro del Infinito, 21 x 21 cm con círculos de 16 x 16 cm;

SOLUNA, 8 x 32 cm.

PÁJAROS / AROS, 8 x 32 cm.

La presencia del ocho se extiende también a aspectos como el número de poemas, el número de palabras de los poemas, número de ejemplares de la tirada, número de líneas de los colofones y número de coeditores de tal forma que el principio numérico se erige, desplazando a otros procedimientos formales, en matriz vertebrado-

³²⁹ Jesús Camarero, "Les heterogrammes de George Perec, contrepoint formel du lyrisme", *Queste*, 4, 1988, p. 54.

³³⁰ "Il y a là un rapport d'interprétation entre les deux types de texte. D'une côté, la répartition fait système dans le texte lui-même puisque la distribution des 31 lignes de chaque poème se fait sous la forme de 5 paragraphes de 5-7-5-7-7 lignes chacun; de même chaque ligne est partagée en 5 bloc contenant successivement 5-7-5-7-7 positions métriques. Cette homographie du plan vertical et du plan horizontal donne aux pages l'aspect très particulier...": Cfr. Jean Jacques Thomas, *op. cit.*, p. 151.

³³¹ Définie el juego como "exercice de stratégie plane où les pions se disposent selon dès règles formelles strictes qui tiennent à la fois du jeu de dames et du jeu d'échecs. Le travail de ce système fini de règles d'un jeu -les échecs- que fait appel le *Cours de linguistique générale* pour souligner le caractère fini du système de la langue": *Ibidem.*, p. 143.

ra del texto, además de actuar como elemento invariante de la serie de libros scalianos.

La mística del número ha ido inseparablemente unida al esoterismo geométrico. Es menester referirse de nuevo al trabajo de Ghyska con el fin de encuadrar el uso que hace de él nuestro autor. La geometría pitagórico-platónica fue transmitida desde la antigüedad hasta el siglo XVIII por medio de dos corrientes subterráneas: los trazados de los arquitectos y los *pentacles* de la Magia³³². En ambos casos se advierte, salvadas las inevitables diferencias morfológicas, la supremacía del decágono y del pentágono, supremacía que resulta, por un lado, de la idoneidad de esos polígonos para poner en práctica las directrices estéticas de la *sección áurea*³³³, y, por otro, del simbolismo que comportan los números vinculados a ellos. Recordemos que el número diez es, según la doctrina pitagórica, el más perfecto de los números posibles, porque el Dios ordenador se sirvió de la década como un canon para la creación del todo y el número cinco es el símbolo del Amor generador y de la euritmia viva³³⁴.

La obra de Eduardo Scala concuerda con esa tradición hermética, más que en el sometimiento a unos guarismos concretos, en la consagración del número como clave constructiva, en el aprecio por las reglas de proporción y simetría y en el tratamiento metafísico de las figuras geométricas³³⁵. Como antecedentes remotos de ese procedimiento podemos citar a autores como Lull, Camillo y Bruno, que manejaron en sus obras los signos geométricos como instrumentos

³³² *Op. cit.*, p. 43, tomo II.

³³³ La *sección áurea* o también llamada media y extrema razón transpone al plano geométrico el concepto de correspondencia entre el Macrocosmos (el Universo) y Microcosmos (el Hombre). Con la aplicación de ese canon geométrico ideal se buscaba que el trazado de los monumentos egipcios, griegos y góticos se ajustaran al paradigma de la armonía del Cosmos: véase el capítulo II, "La Divina Proporción", *op. cit.*, pp.45-80.

³³⁴ *Ibidem*, pp. 30-41, tomo I.

³³⁵ Carlos del Saz-Orozco, estudioso de J. R. Jiménez y sinólogo, ya atisbó en 1975 que los procedimientos algebraicos vertebraban su primera entrega, incluso se atrevió a bautizar los poemas con el nombre de *geometrogramas líricos*, ya que aunaban el uso de la geometría y de los números para expresar fenómenos del universo y la belleza sintética de los ideogramas chinos: Vid., "Geometría del éxtasis", Diario *Sol de España*, Málaga, 13-4-1975, reproducido en el volumen dedicado a Eduardo Scala por la revista *Bitzoc*, Mallorca, septiembre 1995, 24, pp. 55-59.

de conocimiento, y los diagramas geométricos que la literatura espiritual del Siglo de Oro elaboró con intención devota.

Retornemos al principio y dispongámonos a comprobar el grado de repercusión del número y de la geometría en la configuración estética de la obra scaliana. La pretensión de armonía que encarna el número ocho se resuelve de distinta manera en los poemarios que constituyen la obra de Scala³³⁶. Así, por ejemplo, *Círculo* representa mediante los recursos del color y la geometría el tránsito de las tinieblas a la luz.³³⁷

La cubierta (Figura 3) muestra un contraste semántico entre la palabra "círculo", compuesta en una línea con caracteres en blanco plateado sobre un cuadrado de 16 x 16 en negro³³⁸. Como señala Chevalier, "el negro es, de modo general, el color de la substancia universal, de la materia prima, de la indiferenciación primordial, del caos original, de las aguas inferiores, del norte, de la muerte: así ocurre desde la *nigredo* hermética a los simbolismos hindúes, chinos, japoneses..."³³⁹. El negro posee además un aspecto de oscuridad e impureza que difiere de la valoración del blanco, considerado

³³⁶ Jean Chevalier y Alain Geerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1991, p. 768.

³³⁷ Eduardo Scala, *Círculo*, Edición a cargo de Joaquín Amestoy, Rafael de Cózar, Vicente Guzmán, Fernando Millán, Clemente Rodero, Eugenio de Vicente, Jorge Viñes y Agustín Ureña, Madrid, Imprenta Xilográfica Ureña, 1979.

³³⁸ El poema segundo de *Geometría del éxtasis* ya anunciaba el contraste:

```

      r
    c  u
      z

      e
      l

    c  i
      r
    o  c
      l u
  
```

La disposición circular de la palabra "cruz" plasmaba gráficamente su condición de intermediaria. La cruz constituye la vía de acceso al mundo celestial simbolizado por el círculo. Además el círculo, en cuanto forma envolvente y cerrada, connota protección. El calambur resultante de la relectura del poema "cruz el círculo" *cruce el círculo* apunta a la búsqueda de la seguridad que proporciona la vivencia religiosa.

³³⁹ J. Chevalier y A. Geerbrant, *Diccionario...*, cit., p. 745.

el color iniciático por antonomasia, ya que por él se operan las mutaciones del ser: muerte, renacimiento.³⁴⁰ Esa idea de pasaje que conlleva el blanco se subrayará icónicamente en la portada con la conjunción del cuadrado, símbolo de la materia, y el círculo, símbolo de la eternidad.

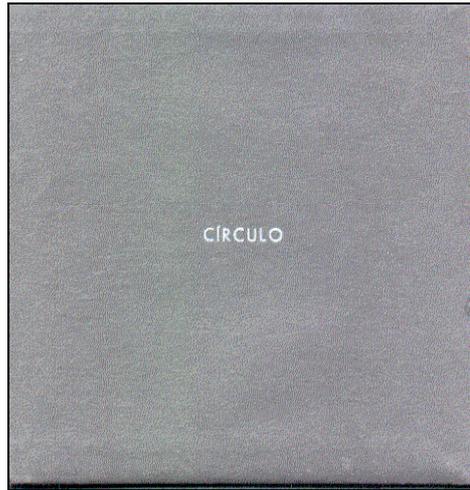


Ilustración 3. E. Scala, Cubierta de *Círculo* (1979)

En el interior del libro desplegable se modificará la distribución cromática de la portada y, consiguientemente, se matizará la acepción simbólica de los colores (Figura 4). El abrumador predominio del blanco hará patente que nos hallamos en un escenario distinto, acaso en el ámbito de la luz, de la revelación, de la gracia ³⁴¹. El negro, por su parte, nos ofrecerá una nueva modulación semántica. De acuerdo con el valor de teofanía asociado al color blanco, el negro evocará metonímicamente la noche como tiempo de gestación y germinación ³⁴². Asistimos a través de los colores, no colores, a la figuración simbólica del poema como destello de luz negra.³⁴³

³⁴⁰ *Ibidem.*, p. 190.

³⁴¹ *Idem.*

³⁴² *Ibidem.*, p. 754.

³⁴³ Para los místicos árabes el negro simboliza la luz divina. Rumi, fundador de la orden de los derviches giradores, sitúa el negro al final del camino de perfección, por cuanto re-

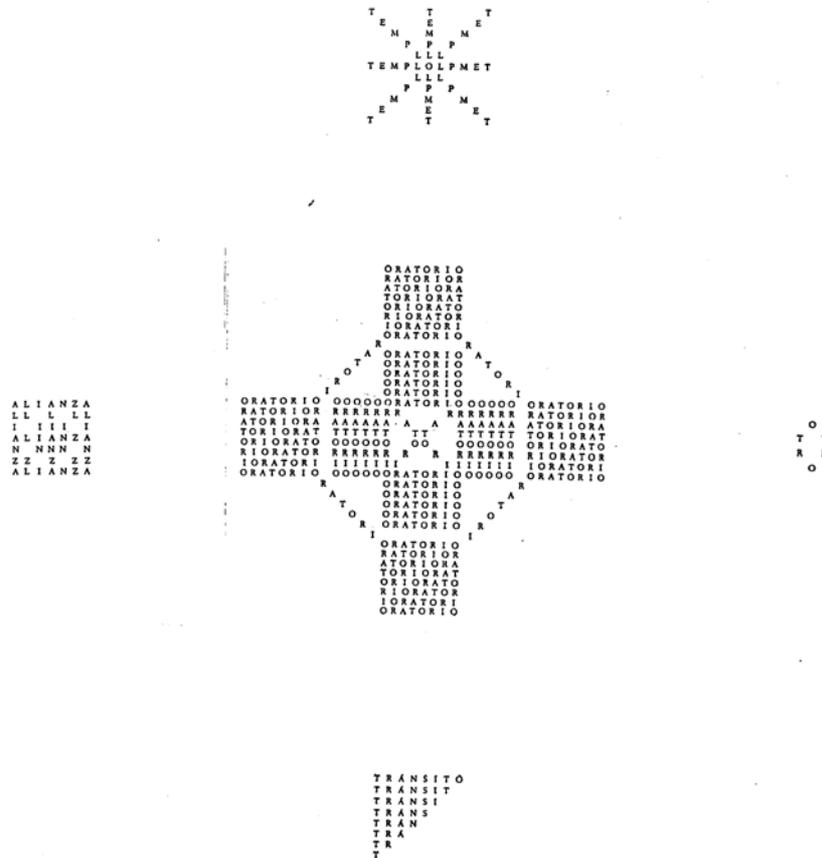


Ilustración 4. *Círculo* (1979)

El ocho preside la construcción de *Círculo* (1979), puesto que, además de servir de base al diseño del formato (16x16) y de constar de ocho poemas en ocho espacios desplegados, de los que cinco contienen, a su vez, ocho letras — "DIAMANTE", "OTRO ORTO", "RAZA-ADAN", "TRÁNSITO", "ORATORIO"—, cuenta con ocho coeditores que hicieron posible la impresión de la obra: Joaquín Amestoy, Rafael de Cózar, Vicente Guzmán, Fernando Millán, Clemente Roderó, Eugenio de Vicente, Jorge Viñes y el impresor Agustín Ureña.

presenta el estado de éxtasis, donde la divinidad aparece al místico y lo deslumbra: *Ibidem*, p. 748.

La repetición de ese módulo numérico produce un efecto de estabilidad, al tiempo que de vuelta a un estadio anterior, caracterizado por la plenitud y del que el yo poético se siente expulsado. Esa nostalgia del Paraíso que es, en suma, el deseo de alcanzar la paz interior se verifica estructuralmente en el hecho de que todos los poemas convergen en el eje central, donde nos encontramos un poema "ORATORIO", cuya figura octogonal evoca no sólo la resurrección de Cristo, sino también la del hombre transfigurado por la gracia ³⁴⁴. Luego el ocho cumple la función de mediar entre cuadrado y círculo, tierra y cielo, y sugerir la beatitud de la vida futura.

En *Cuaderno de agua* (1984) registramos idéntica estructura: ocho poemas inscritos en las columnas de dieciséis páginas que alcanzan la suma de sesenta y cuatro vocablos, repartidos en proporciones distintas ³⁴⁵. Al utilizar para la escritura sólo los anversos de las hojas, los reversos quedan libres de tal forma que introducen una pausa entre los poemas y duplican la anchura del formato, que pasa de 22 x 32 cm. a 44 x 64 cm. en el formato abierto. La doble página resultante se adecua a la disposición especular del libro, ya que, de igual modo que alternan la página de la derecha escrita y la página de la izquierda en blanco, se oponen en el poema dos enunciados, del que el segundo es la inversión palindrómica del primero (Figura 5) ³⁴⁶. El objetivo último de este juego de contrastes no es otro que el de descubrir el rasgo dual que impregna la esencia de las cosas. Ya el motivo del espejo nos avanza el conflicto de la identidad (haz-envés), pero serán los recursos criptogramáticos los que nos muestren el verdadero alcance de la empresa scaliana, la búsqueda del Ser a través de la transfiguración de la palabra.

³⁴⁴ *Ibidem.*, p. 769.

³⁴⁵ Eduardo Scala, *Cuaderno de agua*, Edición de Sebastián Bonet, Antoni Caimari, Bartolomé Covas, Tomeu Pons, Javier Ruiz y Llorenç Vives, Palma de Mallorca, Imprenta Politécnica, 1984.

³⁴⁶ La noción de página como conjunto de dos planas separadas por el pliegue central fue acuñada por Mallarmé. Él la articuló como un todo unitario, si bien la organización exhibe una notable versatilidad: vacíos, dinamismos horizontales, diagonales, simetrías.

Las figuras 3 y 4 provienen de la edición original de *Cuaderno de agua*, cit., pp. 8-9.

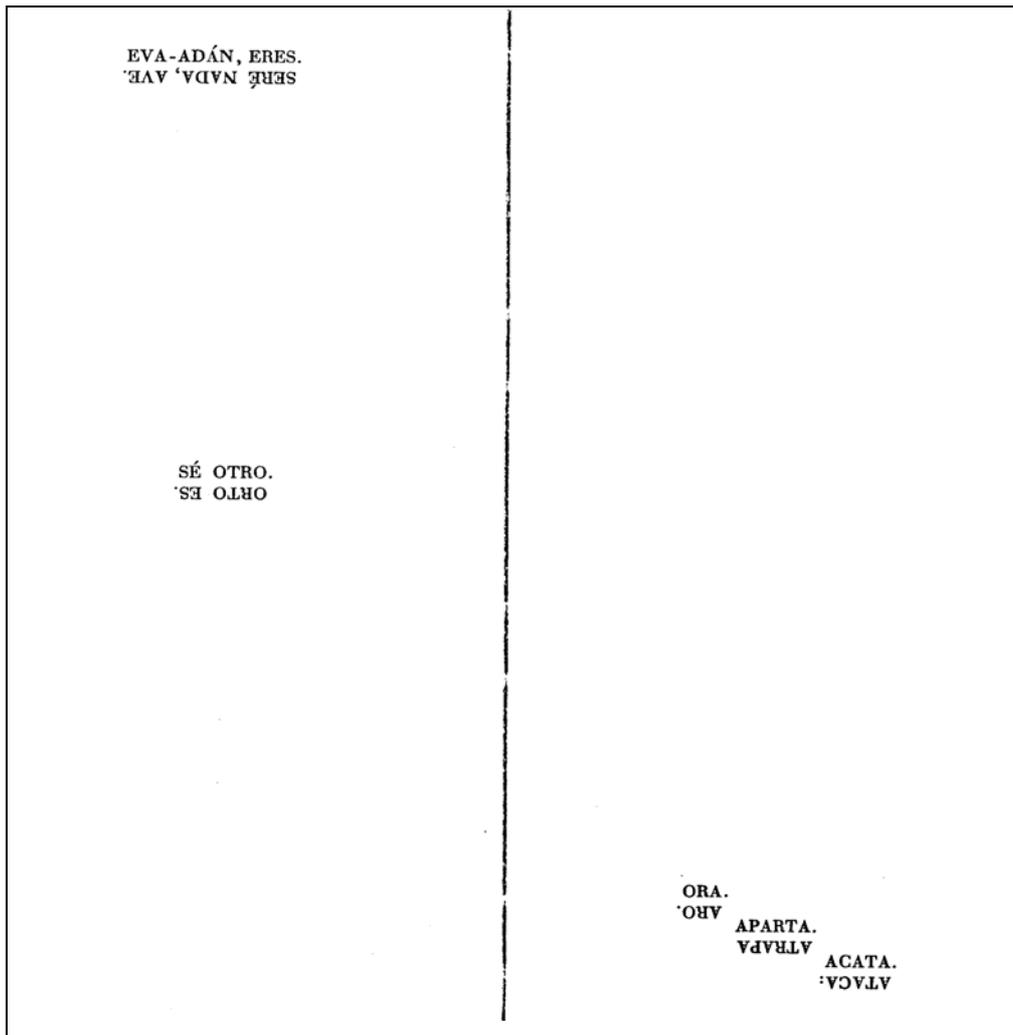


Ilustración 5. E. Scala, *Cuaderno de Agua* (1984)

Basilio Baltasar vincula las preocupaciones lingüísticas de Scala con la *Cábala de los Nombres* de Abraham Abulafia y la *Gematria* y *Notaricon* de Abelardo. Como en aquéllos, la permutación y combinación de letras que practica nuestro autor asegura una forma de conocimiento de la realidad y un modo de ascesis introspectiva.³⁴⁷ De ahí que la afirmación "EVA ADAN ERES" se transfigure en el profético SERÉ NADA, AVE .

Por su parte, el *Libro del Infinito* (1993) constituye un caso de mediación plástica en la medida en que concilia formas geométricas enfrentadas como el cuadrado y el círculo. Su fusión nos remite al

³⁴⁷ Basilio Baltasar, "La poesía criptogramática de Eduardo Scala", *El País*, sección Libros, jueves 5 de diciembre de 1985, p. 7.

mandala. Se trataría en particular de una mediación por yuxtaposición y concetricidad ³⁴⁸. Por lo demás, el libro presenta una secuencia —cuadrado con círculo— que se reitera a lo largo de sesenta y cuatro hojas del volumen y los sesenta y cuatro ejemplares de la tirada ³⁴⁹; con ella (Figura 6) se pretende describir el universo como un damero de sesenta y cuatro escaques o casillas, en el que se suceden y se equilibran, como las serpientes enlazadas al caduceo, la luz y la sombra ³⁵⁰. Si abrimos el libro contemplaremos cómo los dos vanos de 16x16 forman un ocho de aire, que condensa la aspiración de armonía inherente al dígito. Empero esa plasmación visual del signo matemático del Infinito se completará con una relectura mística del esquema arquitectónico del libro, en el que la ruptura del plano cubo-cúpula constituye una invitación a huir de la cárcel del mundo y a disolvernó en el Ser ³⁵¹.

³⁴⁸ Grupo μ , *Tratado...*, cit., pp. 296-97.

³⁴⁹ Eduardo Scala, *Libro del Infinito*, Edición a cargo de Antoni Amengual y sesenta y tres coeditores más, Madrid, Gráficas Almeida, 1993.

³⁵⁰ A lo largo de la obra de Scala son constantes las referencias al ajedrez. Él sostiene la índole trascendente de este juego milenario, que, como la poesía o la pintura, se erige en espejo privilegiado de la Naturaleza. Cristóbal Serra abunda en ese significado metafísico a la hora de comentar *Mis mejores partidas* (1986). El título del libro alude a las partidas reales o imaginarias que el autor jugara o no jugara entre 1981 y 1986 en el tablero de la isla de Mallorca y que se hallan dispersas dentro de un cuadrado de aire. Como señala Serra, "no hay que contabilizar muchas pequeñas jugadas, sino perseguir la Gran Jugada. Esa vendrá [...] con el fin de conseguir lo Primordial": "La escritura invisible", en *Eduardo Scala. Los Signos ...*, cit., p. 78.

³⁵¹ Seis años antes, la pasión numérica por el número ocho dio lugar en *Genomatria* (1987), ya anunciado en *Círculo* (1979) al módulo lingüístico HOMBRE-HEMBRA, el cual representaba con forma de ocho el bucle de la vida, el emblema del ADN. Para todo ello véase nuestro artículo "Del Vuelo", *Texturas*, 3, 1993, p. 116.

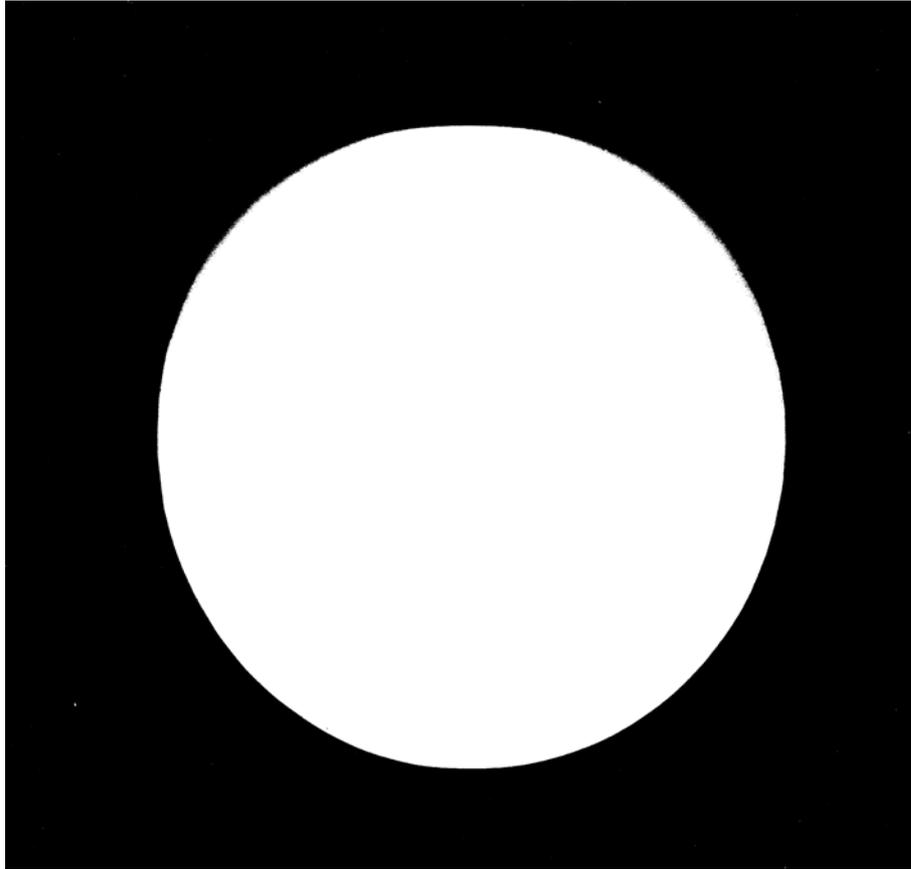


Ilustración 6, 7. E. Scala, *Libro del Infinito* (1993)

La configuración geométrica del libro suscita, no obstante, otra interpretación de carácter alegórico, según la cual la cubierta cuadrada de 21 x 21 cm. con un círculo de 16 x 16 cm. perforado en el centro representaría la creación del Universo:

"El cuadrado negro, símbolo de la sustancia universal, la materia prima, la tierra es fecundado por el aliento vital, por el sopló cósmico que encarna el círculo, esto es, el cielo. Esa penetración del cielo y la tierra cristaliza en una imagen muy querida por los cabalistas, en la que la chispa de fuego divino anima el cuadrado telúrico" ³⁵².

Ese criterio geométrico no es privativo del *Libro del Infinito*. Con anterioridad a él, *Génesis* (1987), poema ágrafo sin números o letras, también lo empleó ³⁵³. En ambos casos la geometría se convierte en un procedimiento alternativo a un sistema lingüístico devaluado e incapaz de nombrar lo inefable. Esta sustitución no ha de repercutir necesariamente en una pérdida de significado; por el contrario, con las formas geométricas afloran sentidos que se han ido gestando durante siglos. Nuevamente se utilizará el formato cuadrado de 32 x 32 cm con el valor simbólico de la tierra, si bien esta vez evoca a un mundo creado y terminado y al que el criptograma numérico del ocho proporciona una idea de proporción y orden. Asistimos en *Génesis* (Figuras 7 y 8) ³⁵⁴ a la gestación del mundo a través de una mediación narrativa que contiene los intermediarios —línea vertical, línea horizontal— que unen el círculo del principio (o sea, el *omphalos* ³⁵⁵) con el cuadrado representado por las cruces del final. Junto a esa mediación, se produce otra, la llamada mediación por síntesis, ya que la cruz griega y, sobre todo, la cruz enlazada o *cruz de San Andrés* contiene rasgos comunes del cuadrado y del círculo ³⁵⁶. Con ellas, se aspira reflejar el tránsito de la emanación de la energía, que proyectándose desde el círculo pasa por estados in-

³⁵² *Ibidem.*, p. 115.

³⁵³ Eduardo Scala, *Génesis*, Edición a cargo de Basilio Baltasar, Miquel Cabanellas, Julia Castillo, Germán Gullón, Javier Ruiz y Llorenç Vives, Inca, Gráficas García, 1987, páginas sin numerar.

³⁵⁴ Las figuras 7, 8 y también 9 proceden de la edición de *Génesis* citada.

³⁵⁵ Mircea Eliade documentó en el *Rig Veda* y en los textos rabínicos la creación del mundo a partir del *omphalos* de la Tierra: *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1983, p. 46.

³⁵⁶ Grupo μ , *Tratado...*, cit., pp. 295-97..

termedios hasta que el movimiento circular, insinuado por la *cruz enlazada*, la hace retornar al principio.³⁵⁷

Ilustración 8. E. Scala, *Génesis* (1987)

Mínima secuencia plástica fuertemente semiotizada, donde el cero del inicio expresa el soplo divino que se difunde en todas direcciones del espacio (Norte-Sur, Este-Oeste), en tanto que la cruz del final reúne los principios contrarios del Cielo y Tierra, Tiempo y Espacio, Masculino y Femenino. Tal fusión adquiere a la luz del contexto, no un significado penitencial, sino vivificador, ya que la cruz se asimila al árbol de la vida (*Génesis*, 2, 9) y, además, puede ser interpretada como signo matemático de la suma o, en el caso de la *cruz enlazada*, como signo de la multiplicación, es decir, de la fecundidad. La idea matriz de germinación se desplegará a otros aspectos aparentemente secundarios como el número de poemas, colofón y lugar donde se imprimió.

³⁵⁷ Para Julia Castillo, los libros de Eduardo Scala muestran un interés compartido tanto por la idea como por el proceso, que se desarrolla sobre la base de la sucesión y no de la expansión, como otros poetas visuales: Vid. *E.S., El Paseante*, 7, 1987, p. 163.



Ilustración 9. Génesis (1987)

El autor escogió cinco "poemas" a sabiendas de que el cinco ejemplificaba, para los pitagóricos, el número nupcial, el signo de unión del cielo y la tierra ³⁵⁸. A su vez, el colofón (Figura 9) muestra un pez en tinta verde. Para los cristianos el "pez" apunta al misterio de la Eucaristía y simboliza el alimento espiritual, al tiempo que el color verde, la regeneración del género humano.³⁵⁹ Por último, el nombre de la calle, que ya no es calle y no tiene número, *Camino del Lluc*, donde está ubicada la imprenta en la que se confeccionó el libro, reitera la noción de fecundidad: "lluc" se traduce del catalán por "retoño". Es el camino del santuario de Santa María del Lluc, patrona de Mallorca.

³⁵⁸ Cfr. J. Chevalier y A. Geerbrat, *op. cit.*, p. 291-295.

³⁵⁹ El conocimiento profundo, oculto, que simboliza el color verde sintoniza con el simbolismo del número treinta dos, el cual apunta a los treinta y dos caminos misteriosos de la sabiduría de los que habla el libro cabalístico de la *Yerizah* y que constituyen las únicas vías de que dispone el hombre para acceder a la iluminación: *Ibidem.*, pp. 1057-1061.

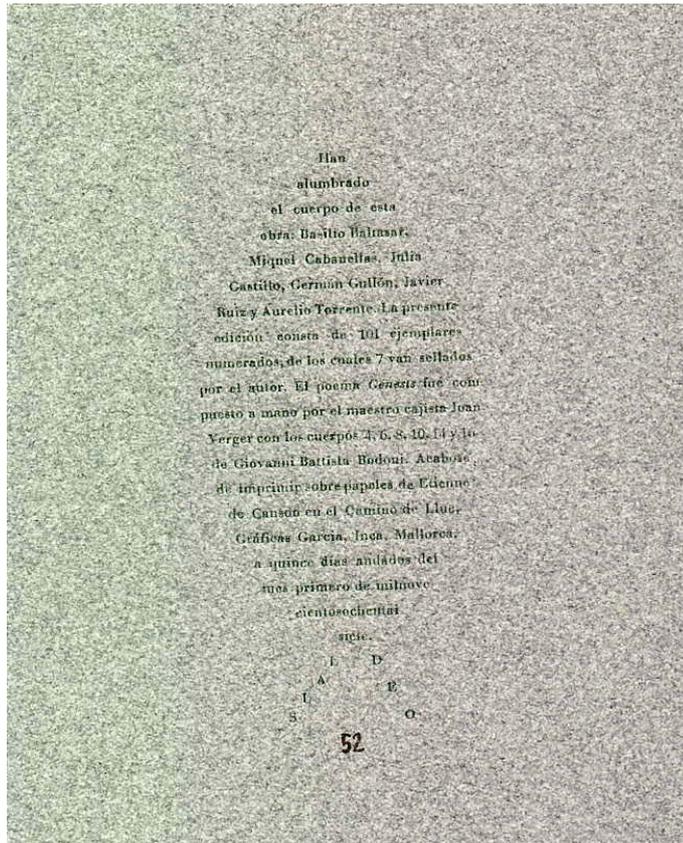


Ilustración 10. Colofón de *Génesis* (1987)

Su *Ars de Job* (1990) ofrece un formato estrecho y alargado (8 x 32 cm.) que se asemeja a las estelas chinas, pero que nuestro autor (Figuras 10, 11, 12) estiliza duplicando la proporción de dos veces más alto que ancho de las estelas a cuatro veces más alto que ancho de *Ars de Job* ³⁶⁰. La verticalidad del formato, redoblada por la disposición tabular de la caligrafía y el uso del monosílabo, reproduce diagramáticamente el número Uno y encierra, como

el conjunto de la obra de Scala, una añoranza y presencia de la Unidad. El colofón consta de cincuenta líneas en clara alusión al Espíritu Santo que descendió sobre los Apóstoles cincuenta días des-

³⁶⁰ Eduardo Scala, *Ars de Job*, Edición a cargo de Basilio Baltasar, Julia Castillo, Bartolomé Covas, Jaime Fernández, José Luis Gallero, Juan Antonio Lleó, Gregorio Mateu, José María Parreño, Rafael Pérez estrada y Adela Rodero, Madrid, Gráficas Almeida, 1990. Las ilustraciones 10, 11 y 12 han sido extraídas de esta edición.

pués de la Resurrección ³⁶¹. En esta ocasión Job, liberado de sus pecados, aparece sellado por él.

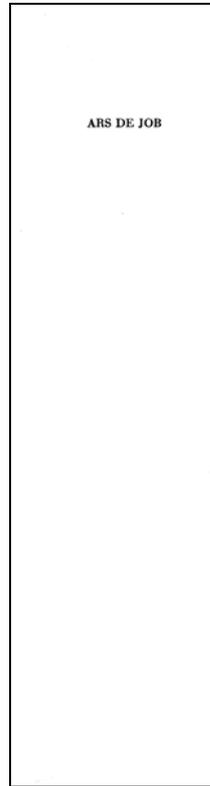


Ilustración 11. E. Scala, Cubierta de *Ars de Job* (1990)

³⁶¹ J. Antonio Pérez Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos, 1992, 4ª ed., p. 129.

⁵ Soy
no
Job,
ay,
que
ya
boj
de
Su
Ley,
soy.

Ilustración 12. *Ars de Job* (1990)

Mi gratitud a
 las hermanas
 Jerónimas,
 'Tancades' en
 el Monasterio
 de San Bartolomé,
 Inca, Mallorca.
 Han alumbrado
 el cuerpo
 de esta obra:

*Basilio Baltasar, Julia Castillo, Bartolomé
 Covas, Jaime Fernández, José Luis
 Gallero, Juan Antonio Lleó, Gregorio
 Mateu, T. O. R., José María Parreño,
 Rafael Pérez Estrada y Adela Rodero.*

La presente
 edición cons-
 ta de 100 eje-
 mplares de
 los cuales 10
 van sellados
 y numerado
 s a mano po-
 r el autor.
 Compuesto a
 mano por el
 maestro cajista
 Aniceto Fi-
 cente, ayuda-
 do por Pablo
 Muñoz, con l-
 os cuerpos 6,
 8, 10 y 12 de
 Giovanni Bat-
 tista Bodoni,
 acabóse de
 imprimir en
 Gráficas Alm-
 eida, calle de
 Santa María,
 16, de Madri-
 d, a 22 días a-
 ndados del
 mes sexto de
 milnovecient
 osnoventa de
 la Natividad
 del Señor.

LAVS DEO

Ilustración 13. Colofón de *Ars de Job* (1990)

Su *PÁJAROS / AROS* (1998) adopta el formato tibetano de la estela en horizontal. Extraído del estuche donde se guarda, el libro abierto representa las alas de un pájaro, que, al agitarse, producen por acción del papel-pergamino el efecto del aleteo ³⁶². A la vez que instrumento musical, *PÁJAROS / AROS* reúne la condición de partitura: Figura 13. Tomando como base el *Diccionario de voces natura-*

³⁶² Según confesión del autor, el libro se inspiró en el monasterio de Santa María de El Parral (Segovia) mientras contemplaba cómo un anciano jerónimo, aquejado de una grave enfermedad, movía convulsamente las manos. Está dedicado a John Cage, músico americano que amplió los límites de la música al incorporar el silencio y los ruidos urbanos. La paradoja de su inconformismo apellidándose Cage (jaula) se traslada en la obra scaliana a la

les de Vicente García de Diego compone dieciséis cánticos con las voces onomatopéyicas de otras tantas aves —CHARH, CHIRB, KART, UIT, etc.— que, posteriormente, combinará en ocho cantos. Todos ellos se distribuyen formando círculos en los pliegues de las hojas. Para comprender el significado de la composición hay que tener presente que, para El Corán, el lenguaje de los pájaros es el lenguaje sagrado de los dioses. El giro del soporte que acompaña a la recitación monosilábica cumple la misma función que el *mantra* tibetano. Promueven la meditación y el conocimiento.



A los dieciséis años, otro múltiplo del ocho, de la primera edición de Toledo, aparecerá a finales de 1993 la segunda versión de *SOLUNA*³⁶³. A diferencia de la primera, mostrará mayor cohesión arquitectónica, ya que tanto el formato de 8 x 32 cm. como el número de poemas, treinta y dos, el cuerpo elegido para los tipos móviles, ocho y la tirada de ocho ejemplares coinciden en el empleo del ocho. Antonio Enrique, que vuelve a prologar el nuevo texto, afirma en

tensión entre el estuche cerrado y la libertad del canto: *PÁJAROS / AROS*, Edición de José Manuel Martín Lanza, Madrid, Gráficas Almeida, 1999.

"Speculum mirabilis" que *SOLUNA* está formulado en el cuadrado del ocho (cuadrado de Mercurio, Hermes o Thot), con la misma estructura de *I Ching* —Libro de los Cambios— o del Ajedrez, juego que representa lo infinito. Desde el punto de vista compositivo, el libro distribuye sus 32 neologismos, cómputo equivalente de los caminos de la sabiduría hebrea, en cuatro bloques simétricos, de los que dos se presentan como materias cósmicas masculinas o femeninas y los otros dos restantes alternan lo masculino y femenino.³⁶⁴

Aparte de los múltiplos del ocho, el cuatro ocupará un puesto predominante dentro del sistema numérico que coordina el universo scaliano. Desde el primer poemario, *Geometría del éxtasis* (1974)³⁶⁵, ya advertimos una perfecta coherencia entre los textos en sí y constituyentes gráficos como la portada y el colofón, así como entre los textos y los datos provenientes del entorno real como la fecha, lugar donde se edita y número de suscriptores que colaboran en la impresión, de tal manera que las obras se conciben como entes en los que todos los elementos, intratextuales y extratextuales, se interrelacionan y rigen por unas reglas propias, que, a la postre, se convierten en guía para una correcta lectura³⁶⁶. Prueba de esa matemática sostenida que vertebra la totalidad de la obra scaliana es el poema de poemas aparecido bajo el título "Cántico Espiritual compuesto con el nombre de las calles donde han sido impresos todos los POE+ de Eduardo Scala" en la revista *Inventario*³⁶⁷:

³⁶³ Eduardo Scala, *SOLUNA*, Edición de José Manuel Martín Lanza, Madrid, Gráficas Almeida, 1993-4.

³⁶⁴ Véase la estructura del poema en el Apéndice final, página 485.

³⁶⁵ Eduardo Scala, *Geometría del éxtasis*, Ediciones Cerrado Calderón de Málaga, Toledo, Imprenta Serrano, 1974.

³⁶⁶ Gerard Genette defendió que en muchas ocasiones depende del aparato paratextual, o conjunto de señales accesorias que constituyen el entorno del texto, la recepción correcta de una obra. Aduce como ejemplo el *Ulyse* de Joyce, en el que el título sugiere la relación hipertextual con *La Odisea* de Homero: *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1982), trad. de Celia Fernández, Madrid, Taurus, 1989, pp. 391-393.

Cuatro Calles
 Cuatro Calles
 Cruz
 Sepulcro de Ramón Lull
 Camino de Lluç
 Camino de Lluç
 Santa María
 Santa María
 Santa María

El itinerario vital que describe la publicación de los libros que conforman el primer ciclo *Cántico de la Unidad* (1974-1994) reclama la consideración de poético-profético, no sólo por las notas rítmicas —repeticiones, aliteraciones, asonancias— que despliega, sino también porque ostenta el sentido etimológico de verso como "surco", como camino por el que el hombre transita en busca de la verdad. Los pasos que da el poeta en su dramático deambular por Toledo, Madrid, Mallorca y nuevamente Madrid escriben las líneas de este poema vivo, vivido, en el que el poeta se encarna en el poema.

Ciertamente, *Geometría del éxtasis* (Figuras 14 y 15)³⁶⁸ se articula alrededor del número cuatro. La cruz que luce en la portada se prolonga en los cuarenta poemas de que consta el libro, distribuidos, a tenor de la metamorfosis del volumen en mazo de naipes (Libro de Thot o Tarot), entre los cuatro palos de la baraja. El colofón presenta forma de pirámide en diez líneas, cuatro caras triangulares unidas por un vértice, en los que los datos de la calle donde se imprimió, Cuatro Calles 2 y el grafo inicial de la ciudad donde viera la luz, Toledo, cierran el campo de referencias numerológicas.

³⁶⁷ *Inventario*, 3, Otoño de 1994, pp. 13-14.

³⁶⁸ Reproducidas de la edición original, *supra* en nota 363.

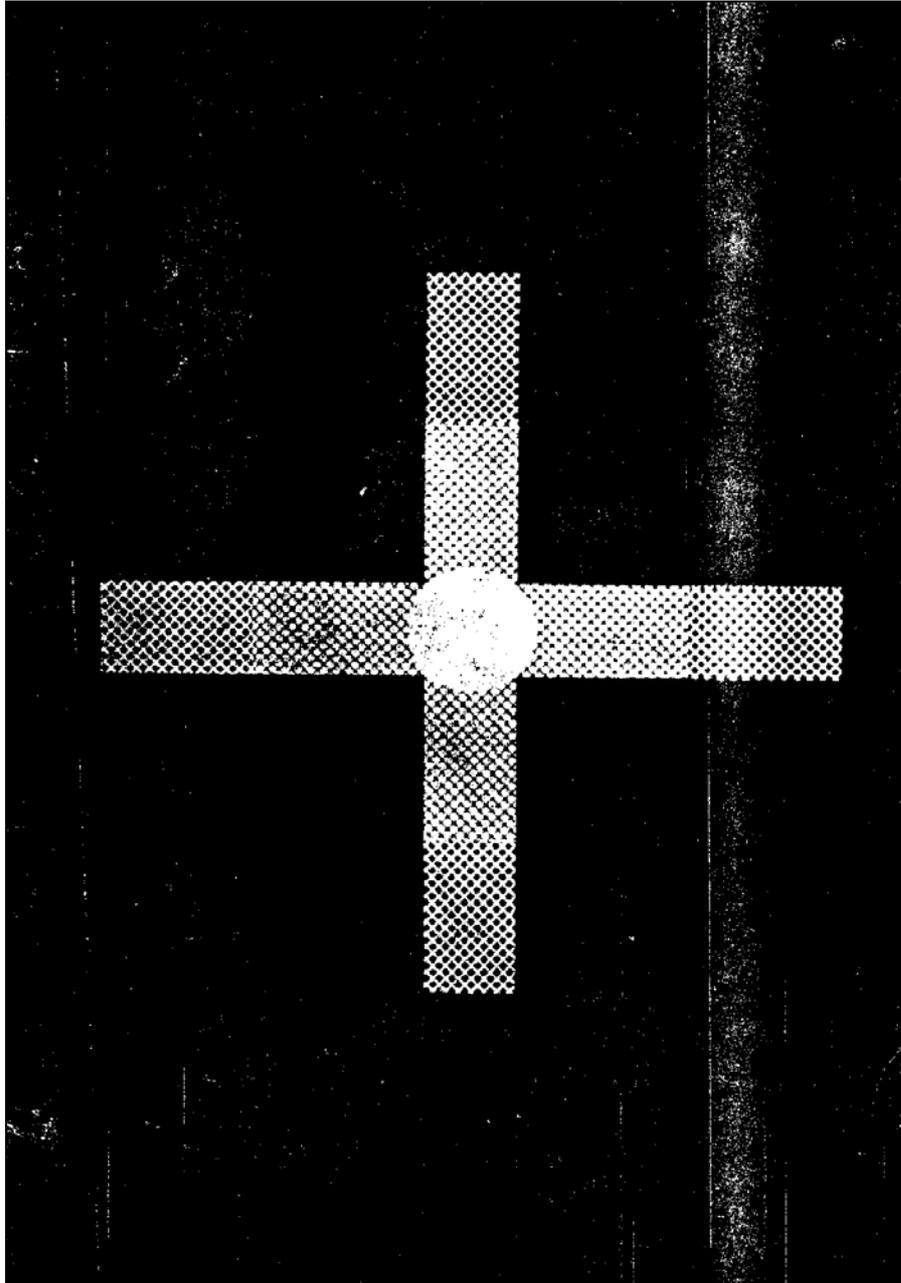


Ilustración 14. E. Scala, Cubierta de *Geometría del éxtasis* (1974)

LA
EDICIÓN
DE ESTA OBRA
QUE CONSTA DE 500
EJEMPLARES ACABÓSE DE
IMPRIMIR EN LA IMPRENTA
SERRANO (CUATRO CALLES, 2) DE
LA CIUDAD DE TOLEDO A 25 DÍAS
ANDADOS DEL NOVENO MES DE 1974
L A U S D E O

Depósito Legal TO. 616-1974

Ilustración 15. Colofón de *Geometría del éxtasis* (1974)

Su segundo libro *SOLUNA*³⁶⁹ se construye sobre la base del entrecruzamiento de dos direcciones, la constituida por la sucesión de cincuenta estructuras horizontales con la compuesta por la recapitulación vertical de los cincuenta neologismos anteriores que actúa como recordatorio del mensaje sustancial del libro: la búsqueda de la unidad en la diversidad³⁷⁰. Serán El LAUS DEO —cruz de treinta y tres líneas en recuerdo de la edad de Jesucristo cuando fue ajusticiado con su madre a los pies—, la fecha en que fue terminado el libro —Festividad de San Juan de la Cruz— y el lugar donde se imprimió —Imprenta Serrano, Cuatro Calles, 2, Toledo— los que redoblan la presencia de la cruz, síntesis de los contrarios: ver Figura 16.³⁷¹

³⁶⁹ Eduardo Scala, *SOLUNA*, Edición a cargo de Paul Hoffman, Santiago Íñigo, François Millet, Lysiane Morales, José Rebollo y Eugenio de Vicente, Toledo, Imprenta Serrano, 1977.

³⁷⁰ Aurora Egido señala la lista final como característica de las obras con valores mnemotécnicos: Vid. “El Arte de la memoria ...”, cit., p. 50.

³⁷¹ Reproducido de la primera edición *supra* en nota 367. El *leit-motiv* de la cruz preside de la producción scaliana. Aparece en las cubiertas de *Geometría del éxtasis* y *Cuaderno de*

HAN ALUMBRA
 DO EL CUERPO
 DE ESTA O
 BRA: PABLO
 HOFFMAN, SAN
 TIAGO IÑIGO,
 FRANÇOIS MI
 LLET, LYSIANE MORALES, JOSÉ REBOLLO Y EUGENIO
 DE VICENTE. LA PRESENTE EDICIÓN CONSTA DE QUI
 NIENTOS EJEMPLARES, DE LOS CUALES SIETE VAN
 SELLADOS Y NU
 MERADOS A
 MANO POR EL
 AUTOR. ACA
 BÓSE DE IMPRI
 MIR EN LA
 IMPRENTA SE
 RRANO (CUATRO
 CALLES, DOS)
 DE LA CIUDAD
 DE TOLEDO A
 CATORCE DÍAS
 ANDADOS DEL
 MES DE DICIE
 BRE DE MIL Y
 NOVECIENTOS
 Y SETENTA Y
 SIETE, FES
 TIVIDAD DE
 SAN JUAN
 DE LA CRUZ.
 LAUS DEO
 VIRGINIQUE MATRI

Ilustración 16. E. Scala, Colofón de *SOLUNA* (1997)

Habrá que esperar a su tercera entrega, *Círculo* (1979), para comprobar cómo esa obsesiva conjunción de elementos alcanza su máximo nivel de compenetración. Se trata de un sobre cuadrado que contiene otro sobre blanco, que, a su vez, guarda un cuadernillo desplegable en forma de cruz. Salió de máquinas el día 14 de Septiembre, Festividad de la Exaltación de la Santa Cruz en la Imprenta Xilográfica Ureña, sita en la calle Cruz, 21.

Hasta *Ars de Job* (1990) no volveremos a encontrar testimonios de esta ligazón en torno al cuatro, porque los libros venideros *Cuaderno de agua* (1984) y *Génesis* (1987) y *Genomatría* (1987) y *PÁJAROS / AROS* (1999) se construirán a partir del ocho. Sin embargo, la trabazón numérica ya no adquirirá el carácter totalizador de obras anteriores, en las que el formato, número de poemas y colofón con-

Agua, los colofones de *SOLUNA* y *Ars de Job*, el poema desplegable *Círculo* y en el interior de *Génesis*.

fluían en un mismo dígito. En esta ocasión, convivirán dos núcleos numéricos dentro del conjunto. Por un lado, el colofón en forma de cruz y el nombre y número de la calle donde se editó *Ars de Job*, Santa María 16, se hermanan por el uso del cuatro. Por otro, el formato (8 x 32 cm.) y el número de poemas (cuarenta y seis, edad del autor en el momento de la aparición del libro, que, invertida, da 64) coinciden en el número múltiplo de ocho.

1. 2. LOS SOPORTES. TIPOS DE PAPEL. LOS PREÁMBULOS. ESTRUCTURAS Y CLAVES COMPOSITIVAS

Conviene destacar dentro de la historia de los soportes un hecho decisivo, la sustitución del rollo de papiro por el *codex* de pergamino. Aunque no se observe íntegramente hasta el siglo V, este cambio se documenta en torno al siglo II o III de nuestra era y supone una modificación de las condiciones tanto productivas como receptoras de los textos. Por un lado, el *calamus* fue reemplazado por las plumas de grandes aves para escribir en el pergamino, por otro, el códice autorizaba operaciones como hojear el escrito o elegir la página, que eran imposibles con el rollo. Con el tiempo el *codex* se erigirá en el modelo por antonomasia de los soportes escritos. Conservará inalterable hasta nuestros días su estructura organizativa, si bien estará sometido a las variaciones que cada época introduzca en las técnicas de encuadernación.³⁷²

Durante la segunda mitad del siglo XX se ensayarán nuevos medios para la emisión de textos, como estuches, carpetas con cintas, cajas, rollos, bolsas, tarjetas, cuadernos de apuntes, agendas, desplegables en forma de acordeón, etc. Aun siendo un terreno aún por explorar, nos detendremos a comentar las modalidades a nuestro parecer más sobresalientes y llamativas: la caja y la tarjeta.

En 1967 José Luis Castillejo, miembro del grupo Zaj, publica *La caída del avión en el terreno baldío*, caja que contiene un puñado de hojas sueltas. Catherine Coleman data el empleo de la caja como soporte de libro en las cajas de Joseph Cornell y Duchamp de los años treinta y en las del italiano Munari de la segunda mitad de los años cuarenta, aunque sea el grupo neodadá *Fluxus* el que la explo-

³⁷² Remitimos a las monografías sobre la historia del libro reseñadas anteriormente a propósito de los formatos.

te como alternativa al libro en los años sesenta ³⁷³. Participan todos ellos de la estética del ensamblado ³⁷⁴, según la cual la obra artística deja de ser un objeto único para transformarse en una colección heterogénea en la que se yuxtaponen los elementos más diversos de un modo casual. Así sucede en *La marié mise à nu par ses celibataires* de Marcel Duchamp ³⁷⁵, compuesta de reversos de sobres, trozos de papel de pergamino, gráficos, fotografías, partituras musicales, diagramas, etc. De acuerdo con ese patrón, en el libro de Castillejo se acumulan poemas visuales, tautológicos, citas, conatos teóricos, fragmentos de realidad.

La hoja suelta en forma de tarjeta será adoptada por los seguidores del Arte por Correo (*Mail Art*) con el doble objetivo de establecer un nuevo canal de comunicación al margen de los circuitos oficiales y crear arte de forma inmediata. Su iniciador, Ray Johnson, fundará en 1965 "New York Correspondance School" con tan buena acogida que la idea motriz será ampliamente secundada. España, aunque en tono mucho menor, se sumará a ese movimiento internacional. Entre sus cultivadores hemos de anotar a Ricardo Cristóbal, Antonio Gómez, José María Calleja y los grupos *Texto Poético* de Valencia y *Atelier Bonanova* de Barcelona. En 1972, Antoni Muntadas y Alberto Corazón, interesados en formas no objetuales de creación artística, se plantearon a través de una convocatoria por correo Documento I y Documento II. Solicitaban el envío de una propuesta conceptual que cupiera en una hoja Kodatrace. En los años ochenta, el *Atelier Bonanova* llevó a cabo un proyecto de libro itinerante, que se fue fraguando, desde Polonia a España, por los distintos países europeos que recorrió. Desde finales de los años ochenta, Antonio Gómez alienta un proyecto titulado *Píntalo de verde* que hasta el momento ha cuajado en cincuenta y cinco carpetas, que se nutren

³⁷³ *Op. cit.*, p. 42.

³⁷⁴ Consúltese el capítulo titulado "El principio 'collage' y el arte objetual", en Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal, 1988, pp. 159-171.

³⁷⁵ Octavio Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, México, Era, 1973, Juan Antonio Ramírez, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Madrid, Siruela, 1993.

de colaboraciones provenientes de todo el mundo y que, una vez agrupadas, remite a sus participantes. Corpá desde 1988 confecciona una singularísima revista *Piedra Lunar* siguiendo el mismo sistema de colaboraciones por correo. En ambos casos el coordinador actúa de puente para el intercambio de originales.

Otro hecho capital dentro de la historia de los soportes es la sustitución del pergamino por un material más económico, el papel. Aunque los chinos manejaron el papel desde el siglo II d. de C., hasta el siglo XI no será introducido en España por los árabes. Su uso se generalizará en el continente europeo a lo largo del siglo XIV, como consecuencia de la creciente difusión de los libros en los círculos burgueses.

Sabido es que el papel no ha sido el único soporte de la escritura, no obstante, en la edición moderna resulta *normativo* el empleo del papel como su textura, lisa, su color, blanco y, su condición de no usado.³⁷⁶ Lapacherie anota en las vanguardias históricas algunos procedimientos de desviación de la *norma* como la utilización del color (números 7 y 8 de la revista 391 de Picabia), del papel cuadriculado (*Case d'Armons* de Apollinaire) y de *textos encontrados* sobre los que el autor inscribe a modo de palimpsestos nuevos signos. Es el caso de la "Carte Postale" de Apollinaire y la portada del número IV-V de la revista *Dada*, impresa sobre la página de anuncios por palabras de *La Tribune de Genève* ³⁷⁷.

En el ámbito de la experimentación española podemos aducir como continuador del uso del color a José Luis Castillejo en *La caída del avión en el terreno baldío*, mientras que Julio Campal y Guillem Viladot practicarían la manipulación de *textos encontrados*, bien superponiendo trazos de escritura caligramática a la página impresa

³⁷⁶ Etiemble resume los distintos tipos de material que han servido a lo largo de los siglos de vehículo para la comunicación escrita en *La escritura*, Barcelona, Labor, 1974, p. 53.

³⁷⁷ Cfr. J. G. Lapacherie, "Soportes...", cit., p. 12.

de un periódico ³⁷⁸, bien personalizando una anónima lista de teléfonos con la impresión en negro de la huella de un pie ³⁷⁹.

En este panorama, la figura de nuestro autor sobresale por el simbolismo que concede al papel blanco, que actúa no sólo como soporte de conservación de la palabra, sino a modo de desnudo escenario en el que se dibujan los signos de la iluminación. Cobra especial interés el año 1987, ya que actúa de frontera en el uso de dos tipos distintos de papel, el liso, que había caracterizado a sus primeros libros, y el que a partir de ese momento va a pasar a manejar, el verjurado. Creemos que la razón del cambio hay que buscarla en las diferencias perceptivas que mantienen entre sí. El papel liso ofrece una superficie sensorialmente neutra, en contraste con el papel verjurado,³⁸⁰ que permite captar mediante la conjunción de rayas verticales y horizontales una trama, tal vez la del arte, la del tejido de la vida ³⁸¹: *Génesis*, *Genomatría* (1987). También el *Libro del Infinito* estimulará las sensaciones táctiles empleando para el estuche, tejido de Sajonia y el interior, verjurado ³⁸².

Habida cuenta del relieve que la apropiación sensorial adquiere para la construcción del sentido, no ha de causar sorpresa que se prueben numerosos materiales para la confección de los libros. Así Pedro Garhel en "4' residuos" (1981) rescatará productos tan humildes como el papel de aluminio o el transparente de uso doméstico

³⁷⁸ Julio Campal, *Carpeta* sin título, Madrid, 1969.

³⁷⁹ "Calcigada", en *Poesía Completa (1964-83)*, Barcelona, Columna, 1991, tomo II, sin paginar.

³⁸⁰ Martínez de Sousa, *Diccionario de tipografía y del libro*, Barcelona, Labor, 1974, p. 214

³⁸¹ En apoyo de esa visión cosmogónica del papel recordemos que la alegoría budista de "La red de Indra" ya hablaba de una trama interminable de hilos que recorrían el universo: los horizontales atravesaban el espacio; los verticales, el tiempo: Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach*, Barcelona, Tusquest Editores, 1992, p. 288.

³⁸² Dentro de este proceso de revisión de los materiales, hay que aludir al menos a las incursiones en el terreno de lo táctil de Aurelia Muñoz y Josef Costa e Riba. Muñoz nos muestra en "Quiput" un libro de papel hecho a mano en cuyo interior cose con intención redundante (los trapos, los restos de sogas fueron empleados por los chinos y los árabes para la fabricación del papel) hilos de lino sobre páginas blancas. Recuerdan esos hilos la protoescritura de los *quipus* mayas y los cordeles anudados de Extremo Oriente. Josep Costa i Ribas, por su parte, en "Llibre d'amor i de dol" (1980) nos brinda una cubierta, elaborada conforme al tono desgarrado del contenido en papel de lija y sobre la que destaca una figura antropomórfica de cuerda: Ilustraciones en *Libros de Artista*, *op. cit.*, pp. VIII y XXI respectivamente.

³⁸³ y Antonio Gómez utilizará en "Luto por..." el papel de estraza para recalcar la crudeza y la grisura de las condiciones de vida en la España de Franco.³⁸⁴

Además de su valor energético, los materiales interesan por su potencia transformadora. Nacho Criado y Ricardo Cristóbal nos ofrecen sendas obras, encuadrables dentro del rótulo de *biblioclast*, en las que la naturaleza física del libro es sometida a un proceso de mutilación. En el caso de "In / Digestión" de Nacho Criado (1973-1976) un cultivo de termes corroyó durante tres años un número de la oficialista *Gazeta del Arte* en una clara alusión a la vejez del arte institucionalizado ³⁸⁵. En el caso de "Sin título" de Ricardo Cristóbal, las agresiones que sufre el libro —quemado, enterrado y, posteriormente, mutilado y pintado— apuntan a un sentimiento de repudio contra el ídolo cultural del libro ³⁸⁶.

Scala arranca de una actitud de rechazo a la banalización del libro³⁸⁷. Su búsqueda le encaminará a la adopción de una gama de soportes, que van desde las hojas sueltas al *codex* pasando por el cuadernillo y el rollo, con los que intenta restaurar su naturaleza sagrada.

Si, como hemos demostrado, la obra de Scala deriva de una radical experiencia religiosa, es plausible que tanto el plano de la creación como de la recepción se vean envueltos en una misma atmósfera mágica, que, en el caso del autor, se plasmará en el imprescindible rito de acercamiento al lector y, en éste, en una ceremonia de desvelamiento de la realidad y búsqueda activa del senti-

³⁸³ *Ibidem.*, p. XI.

³⁸⁴ Vid. Antonio Gómez, "Luto por...", Sevilla, Arrayán, 1985.

³⁸⁵ Ilustraciones en *op. cit.*, p. IX.

³⁸⁶ Ilustraciones en *op. cit.*, p. XXX.

³⁸⁷ Algunos artistas del siglo XIX se refugiaron en las ediciones raras como rechazo a la comercialización: Vid. Jacques Anis, "Le livre: Territoire et Frontières", en *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*, Paris, Edition de Centre National de la Recherche Scientifique, 1989, p.173.

do.³⁸⁸ A este propósito resulta altamente esclarecedor (Figura 17) ³⁸⁹ el preámbulo de su primera entrega, *Geometría del éxtasis*.

**LOS CUARENTA POEMAS
AQUÍ CONTENIDOS (¿CUA
RENTA? ¿POEMAS? ¿AQUÍ
CONTENIDOS?) DÉBENSE
DESENCUADERNAR DE TA
L FORMA QUE CREEN UN
SOLO MAZO DE NAIPES
PARA EMPEZAR EL JUEG
O
BARAJANDO LA BARAJA
QUE NO ES BARAJA LEV
ANTAR LA COSTRA DEL
VELO IR PENETRANDO**

ESTO NO ES UN LIBRO.

Ilustración 17. E. Scala, Introducción a *Geometría del éxtasis* (1974)

Frente al gesto mecánico de abrir las páginas del volumen, ¿qué aporta esta advertencia de entrada? Pues las condiciones del pacto entre el autor y el lector. Parte una invitación al lector, de cuya aceptación o no depende el inicio o no del proceso de comunicación. Se le invita a que quebrante el soporte con el fin de negar, mediante la acción transgresora del desencuadernado del libro, la esencia libresca del poemario y afirmar, por el contrario, su carácter de juego

³⁸⁸ Idéntica noción de desfloramiento manejó en el año 1972 Susanne Lacy para diseñar "Rape". Aquél que desee abrir el libro, tiene que romper el sello rojo que une las dos mitades de la cubierta.

³⁸⁹ Proveniente de la edición de *Geometría...* cit.

trascendente. Mas las condiciones del contrato ya se apuntaban en el aparato paratextual: el título y, principalmente, el subtítulo. Si el título anunciaba el tipo de configuración formal (la geometría) y el universo temático (el éxtasis) que el lector se iba a encontrar a lo largo de las páginas, el subtítulo, **Razón de ser/ pentinas**, abundaba en la tensión dialógica entre lo grave y lo lúdico, lo sagrado y lo carnavalesco, que nutría el libro y, en general, toda la obra de Scala.

Será Mijail Bajtin el que caracterice la narración literaria como lugar de encuentro de la polifonía de discursos diferentes.³⁹⁰ De acuerdo con el criterio de voz ideológica, Bajtin clasificará los géneros en monológicos y dialógicos, según las voces se subordinen al punto de vista dominante del autor o bien conserven su integridad e independencia.³⁹¹

Fuertemente ligada a la novela polifónica, se halla la cultura carnavalesca. El carnaval medieval originó una lengua propia capaz de transmitir una cosmovisión, basada en la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades. Se construyó como una parodia de la vida ordinaria, como un mundo al revés, donde son constantes las inversiones, las degradaciones, las coronaciones y los derrocamientos bufonescos. En opinión de Bajtin, el conocimiento del sistema carnavalesco es imprescindible para poder entender aspectos de la literatura renacentista y barroca en Europa. No olvidemos que Rabelais, Cervantes, Shakespeare, Lope de Vega, Quevedo, Guevara utilizaron, con mayor o menor medida, formas y símbolos carnavalescos.³⁹²

No dudamos en afirmar que la concepción misma de *Geometría del éxtasis* participa de cierto aire carnavalesco. Ya hemos comentado la carga subversiva que la ruptura del soporte encierra, detengámonos ahora a examinar el acto de presentación del libro, rea-

³⁹⁰ *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 315.

³⁹¹ Tan sugerente planteamiento adolece de cortedad, ya que considera a la novela como el género dialógico por excelencia, en tanto que la poesía lírica y el teatro se incluirían en la categoría de los monológicos: Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1992, pp.138-139.

³⁹² *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1965), Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 15.

lizado en el Claustro alto de San Juan de los Reyes de Toledo el veintisiete de septiembre de 1974.

¿Cómo interpretó el público asistente la ceremonia de transformación del volumen en baraja y la posterior elevación de las páginas-naipes para ser contempladas como sagradas formas? Como una provocación sin duda, como una burla del libro y, por extensión, de la cultura oficial. El rito, por demoledor que pudiera resultar para la concurrencia, no se queda en la mera sátira, sino que la trasciende. El libro, transmutado en mazo de naipes, será elevado acto seguido a la categoría de *baraja que no es baraja*.³⁹³

Obsérvese que esa paradójica declaración con la que se pretende confundir al lector cuestionando la naturaleza del soporte, esconde un tono burlón, apreciable no solo en la aliteración del dífono /já/: **BARAJANDO LA BARAJA QUE NO ES BARAJA**, sino también en la serie de preguntas —¿CUARENTA? ¿POEMAS? ¿AQUÍ CONTENIDOS?— con las que se pone en duda la ilusoria afirmación de entrada. En último término, ese diálogo de voces, graves y leves, subrayan su dimensión de juego.³⁹⁴

Eduardo Scala retomará el concepto estructural de juego como conjunto finito de reglas capaz de ordenar un discurso artístico y lo enriquece con una dimensión metafísica en su afán de rehabilitar la función originaria de la poesía como juego sagrado.

Según Johan Huizinga, la poesía nace en el juego y como juego. En la culturas arcaicas la poesía era "al mismo tiempo, culto, diversión, festival, juego de sociedad, proeza artística, prueba o enigma y enseñanza, persuasión, encantamiento, adivinación, profe-

³⁹³ El libro se compone, como la baraja napolitana, de cuarenta cartas. A tenor de la importancia que el número adquiere en la obra de Scala, la elección del cuarenta no resulta irrelevante. El cuarenta es el número bíblico de la espera, de la preparación, de la prueba, significados que se acomodan perfectamente al sentido de la invitación contenida en el prólogo: poner a prueba la competencia del lector. Para el simbolismo del número consúltese J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario...*, cit., pp. 378-9.

³⁹⁴ Polifonía textual que, en términos de sistema de sistemas, se correspondería con la noción de codificación plural de Lotman. Según la cual, en la obra artística convergerían, junto al cifrado de la lengua natural, signos de diversa naturaleza pertenecientes a los códigos de época, género, escuela y artista individual. En el caso concreto que nos ocupa, a la significación literal del enunciado —ruego al lector para que desencuaderne el libro— se superponen los códigos culturales del carnaval y el juego.

cía y competición".³⁹⁵ El poeta arcaico encarnaba la figura del *vates*, del que sabe. Tan pronto aparecía como mago, portavoz de fórmulas litúrgicas que como actor en la representación dramática, poeta cortesano o orador, pero siempre dentro de un contexto lúdico. El hombre poetizaba en tanto que jugaba en la colectividad, por lo que el lenguaje métrico que surgió de los avatares del juego encuentra allí su valor y plenitud de sentido. Del conjunto de posibilidades que ofrece la poesía agonal, sobresalen los enigmas y acertijos que se suscitaban en las grandes fiestas sagradas, en especial en la tradición védica. Los brahmanes competían, como una parte esencial del culto sacrificatorio, en *jatavidya*, en el conocimiento de los orígenes o en *brahmodya*, esto es, en la enunciación de lo sagrado. De esos retos deriva, sino el pensamiento filosófico, al menos cierta forma de sabiduría, entendida como juego, como sagrada habilidad ³⁹⁶.

De modo general podemos decir que este género de las competiciones enigmáticas dará lugar a lo largo de la historia a dos modalidades, juegos de sociedad y juegos esotéricos. En ambos casos, el receptor se enfrenta a una situación premeditadamente enredosa, con la que el creador ha pretendido revitalizar el lenguaje o establecer un desajuste entre el empeño y medios de ejecución. George Steiner cataloga este modo de dificultad táctica como *rallentando* ³⁹⁷. Por principio, al lector se le niega toda posibilidad de llegar a un entendimiento rápido. Sus hallazgos son lentos y provisionales de tal manera que el acto de leer se experimenta como una aventura de descubrimiento gradual, que bien pudiera ilustrarse con las grandes alegorías de la penetración y del peregrinaje al centro, contenidas en el *Roman de la rose* y la *Divina Comedia*, o con las alegorías de la caza (como hace Marmontel) y el juego de tinieblas-claridad (como hace Menéstrier).

Dos son los factores fundamentales del juego, los obstáculos y el azar. La presencia constante de obstáculos resulta imprescindible,

³⁹⁵ *Homo ludens*, Buenos Aires, Emecé editores, 1957, p. 161.

³⁹⁶ *Ibidem.*, p. 146.

³⁹⁷ "Sobre la dificultad", *Escandalar*, 3, 1980, pp. 15-18.

ya que sin tensión se desnaturalizaría el juego. También el azar es importante, porque pone a prueba las facultades físicas y psíquicas del jugador, que, en medio de su afán por ganar o de dar sentido a lo aparentemente ininteligible, ha de mantenerse en los límites permitidos como estadio previo al logro de la alegría que produce el enigma felizmente resuelto ³⁹⁸. Claude-François Ménéstrier, autor de un tratado clásico sobre el tema, titulado *Philosophie des images énigmatiques* (1694) declara que el enigma busca proporcionar placer a cambio de ofrecer dificultades, porque la inclinación y el deseo natural que tenemos de aprender, saber y penetrar hace que nos apliquemos con ardor a explorar las cosas más ocultas. Ese placer se orienta en una doble dirección: la de admirar la destreza del que ha hecho el enigma y la de ver que, a través de sus velos y oscuridades fingidas, se encuentra el profundo sentido.³⁹⁹

Detengámonos a comprobar cómo los rasgos formales del juego, expuestos y desarrollados por J. Huizinga ⁴⁰⁰, se cumplen en la producción poética scaliana. La característica principal del juego es la libertad. Todo juego constituye una actividad libre que se realiza en virtud del placer que con él se experimenta. Estrechamente ligada a la anterior, surge la segunda característica. El juego consiste en escaparse de la vida cotidiana a una esfera de actividad que comporta sentido en sí misma. Esa operación de encerramiento, a la par que crea un orden regido por reglas propias, se encuentra acotado por limitaciones temporales y espaciales.

La nota introductoria de *Geometría del éxtasis* contiene las instrucciones para que el receptor desencuaderne los cuarenta poemas impresos en sendas hojas con el objeto de formar un mazo de naipes que permita iniciar la combinatoria y entrar en juego. La propuesta de Scala no se limita, como a primera vista pudiera parecer, a provocar al público con una sugerencia subversora, la de destruir el soporte cultural del libro, sino que desea, mediante un movimiento

³⁹⁸ *Homo ludens*, op. cit, p. 24.

³⁹⁹ Claude-François Ménéstrier, "Poétique de l'enigme", *Poétique*, 45, 1981, pp. 38-40.

transformador, inventar un espacio de juego que transponga a los participantes a otro plano, a otra función.⁴⁰¹ Así, el lector que acepte el ofrecimiento se transmutará, acto seguido, en otro, en un jugador que combinará los poemas vueltos en naipes para empezar el juego de la irreplicable lectura, según la coincidencia y sincronidad del momento. Roland Barthes rechaza la lectura en su acepción consumista (es decir, como determinación de un sentido) y la concibe como juego. De acuerdo con la polisemia del término *jouer* en francés, considera que el lector ha de jugar al texto y ejecutarlo como si de una partitura musical se tratara.⁴⁰²

Los trabajos de Pragmática literaria nos demuestran que las características que acabamos de anotar en su primer libro, no son exclusivas de un tipo específico de obras artísticas, sino propias de la expresión literaria en general. Samuel R. Levin insiste en que todo poema u obra literaria lleva implícita en su estructura profunda una oración del tipo “Yo me imagino a mí mismo en, y te invito a concebir un mundo en el cual...”, con la que se exhorta al lector a salirse del ámbito cotidiano y aceptar ideas, sentimientos y visiones sin más garantía que el testimonio del yo discursivo, cuya veracidad o sinceridad no se cuestiona.⁴⁰³ La obra crea un mundo imaginario, en el que es imprescindible, para acceder a él, que el autor y el lector se conviertan en seres fictivos o, utilizando la imagen del prólogo, en jugadores que se dispongan a iniciar una partida imaginaria y real.

Fernando Lázaro Carreter considera que la invitación contenida en aquella oración, y a la que Levin atribuía la fuerza ilocutiva del poema, no parece suficiente, porque la invitación no se limita al acto de acompañar al yo lírico en su viaje imaginario, sino que contiene un ofrecimiento al lector a asumir el mensaje como propio. Reformula el estatuto comunicativo de la poesía desde la teoría de los actos

⁴⁰⁰ Seguimos en este punto el capítulo I "Esencia y significación del juego como fenómeno cultural" de *Homo ludens*, *op. cit.*, pp. 11-44.

⁴⁰¹ *Ibidem.*, p. 152 y s.

⁴⁰² “De la obra al texto” (1971), en *El susurro del lenguaje...*, *cit.*, p. 80.

⁴⁰³ “Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema”, en José Antonio Mayoral (ed.), *Pragmática...*, *cit.*, pp. 59-82.

del lenguaje indicando que la fuerza ilocutiva del poema proviene del deseo de desplazar la personalidad del *tú* del lector hacia el yo lírico. En la medida en que ese proceso de identificación lector-yo lírico se verifique, se logrará o no la eficacia perlocutiva, es decir, la conmoción, el movimiento anímico de respuesta a aquel intento de atracción que empuja al lector a ponerse en lugar del poeta, a ser uno con él.⁴⁰⁴

Trasladando esos postulados al texto que nos ocupa, hemos de concluir que el preámbulo a *Geometría del éxtasis* posee el valor de un acto de lenguaje pleno, porque se dan las circunstancias pragmáticas precisas para que la invitación produzca en los destinatarios el efecto perlocutivo del desencuadernado del libro y el inicio de la partida-lectura: a ese fin apuntan las instrucciones contenidas en las perífrasis verbales *débense desencuadernar e ir penetrando*. De no hacerse efectivo ese pacto tácito entre autor-lector, la comunicación poética se distorsionaría e incluso correría el riesgo de desaparecer.

Dando por supuesto que el intercambio poético se lleve a cabo, la iniciativa del emisor, al ser la comunicación literaria una comunicación *in absentia*, no aguarda respuesta, sino acogida o rechazo por parte del lector histórico. A este respecto resulta sintomática la representación gráfica de la palabra

JUEG

0

El grafo final **0** es desgajado del resto y colocado al inicio de la línea siguiente en posición exenta para reproducir la disyuntiva ante la que se enfrenta el lector: entrar o no entrar en juego o , lo que es lo mismo, convertirse o no en productor del sentido del texto.⁴⁰⁵ El dilema pone, a su vez, de manifiesto el relieve que adquiere el

⁴⁰⁴ “El poeta y el lector”, en *De Poética y Poéticas*, cit., p. 42.

⁴⁰⁵ Aclaremos que la acción de desencuadernar el libro es decisiva, porque compromete al receptor a iniciar la partida-lectura .

lector en la comunicación literaria, ya que, como ha destacado la Escuela de Constanza, coopera en la realización de lo que de otro modo sólo tendría sentido en potencia.

Pero retornemos a la vecindad del juego y la literatura para afirmar con Iuri Lotman que el juego permite, al igual que el arte, con su doble plano de conducta, con la posibilidad de colocar a la persona en situaciones, en realidades inaccesibles, hallar la naturaleza profunda del propio ser ⁴⁰⁶. Esa misión se desprende con facilidad de la fractura interna de la palabra **JUEGO**, desmembrada en dos segmentos: **JUEG** y **O**. El motivo del quebrantamiento no es otro que el de subrayar la singular naturaleza del juego. El intertexto verbal *ego*, surgido de un calambur, y el valor simbólico del grafema **O**, asimilable, gracias a su homologación con el círculo, a la imagen arquetípica del la psique ⁴⁰⁷, abundan en la idea de que el juego redundan en el conocimiento del individuo.⁴⁰⁸

Ese diálogo entre lo serio y lo lúdico, que caracteriza a *Geometría del éxtasis*, se extenderá a la mayoría de obras de Scala. Así, junto al libro-baraja (*Geometría del éxtasis*), encontramos el libro-rosario (Primera versión de *SOLUNA*), el libro tablero de ajedrez (*Libro del Infinito*), el libro rotatorio (*Cuaderno de agua, PÁJAROS/AROS, Libro de Arista*) y el libro que exige para su comprensión la puesta en práctica del rito circumambulatorio (*Círculo*).

En sintonía con la mejor tradición lúdica, nuestro autor practicará una estética de la ocultación, que busca preservar la obra, al tiempo que ambiciona ejercitar el intelecto con piezas herméticas. Como la previsibilidad de los elementos del discurso puede conducir a una lectura superficial, se fuerza la atención del receptor codificando el mensaje de manera que los elementos importantes sean im-

⁴⁰⁶ *Estructura ...*, cit., p. 86.

⁴⁰⁷ C. G. Jung, *El hombre y sus símbolos* (1964), Madrid, Aguilar, 1979.

⁴⁰⁸ Dado que en la Antigüedad los juegos eran estimados como formas de diálogo del hombre con lo invisible, numerosas doctrinas se revelaron a través de la explicación del tarot, el ajedrez, los dados o a través de competiciones enigmáticas basadas en el sistema de preguntas-respuestas: *Ibidem*, pp. 610-614 y J. Huizinga, *Homo ludens*, op. cit., pp. 152-153.

previsibles ⁴⁰⁹. Por ese motivo, se cierra el prólogo con dos instrucciones de tono impersonal —**LEVANTAR LA COSTRA DEL VELO IR PENETRANDO**—, que retoman los antiguos motivos del "velo", de la "penetración" incluso del "tesoro" ⁴¹⁰ y que anuncian, tras la contradictoria sentencia final, **ESTO NO ES UN LIBRO**, que nos hallamos ante una situación comunicativa nueva y que, por tanto, han de revisarse las estrategias y métodos de lectura. Una obra de las características de *Geometría del éxtasis* no puede ser abordada con un programa de lectura clásico, que establece un trayecto que va de izquierda a derecha y del principio a final, sino por uno asistemático y aleatorio, que tenga en cuenta tanto la pluralidad de combinaciones que el juego de naipes permite como la polivalencia de los enunciados. A su vez, el punto de vista del lector, lejos de permanecer fijo, está sometido a un proceso continuo de ajustes que desembocan en considerar la lectura como un permanente intento de construcción de coherencia ⁴¹¹. En vista de que la lectura es cuasi infinita, el lector que ha ido acumulando descodificaciones resulta atrapado en una inversión dialéctica y ya no descodifica, sino que produce, amontona lenguajes y se deja atravesar por ellos.⁴¹²

Tras lo dicho se comprende más fácilmente la frase que cierra el preámbulo: **ESTO NO ES UN LIBRO**. Se alude con ella al fin del libro como fin de la escritura lineal y a su reemplazamiento por otra, de carácter pluridimensional (el *mitograma* según Leroi-Gourhan), en la que el sentido no está sometido a la sucesividad, al orden del tiempo lógico,⁴¹³ sino al juego de los significantes. Apunta Roland Barthes que si la obra se cierra sobre un significado literal o secreto,

⁴⁰⁹ Michael Riffaterre, "Criterios para el análisis del estilo", en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, op. cit., p. 94.

⁴¹⁰ El juego al que se presta la expresión "levantar la costra" nos conduce a pensar que la labor de reordenar el rompecabezas semántico es parejo al de descubrir que, tras la costra, se esconde una ostra que disimula en su interior la perla del conocimiento, simbolizada por el grafema **O**.

⁴¹¹ W. Iser denominará esta perspectiva textual "punto de vista errante" (*wandering viewpoint*), en *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987.

⁴¹² R. Barthes, "Sobre la lectura" (1976), en *El susurro del lenguaje...*, cit., pp. 48-9.

⁴¹³ J. Derrida, *De la Gramatología*, cit., pp. 113-16.

el texto practica un retroceso infinito del significado.⁴¹⁴ El texto no se rige, como aquélla, por una lógica comprensiva (definir lo que la obra “quiere decir”), sino por otra de carácter metonímico, que libera su energía simbólica. Al abolirse en el prólogo de *Geometría del éxtasis* la noción de libro se invita al lector a abrir la lectura, a poner en marcha la significación múltiple. Esa sugerencia, como ya anotáramos en la Introducción, cayó en saco roto porque cuestionaba el modo convencional de la recepción (asignación inmediata de un sentido) y situaba al lector en el nivel interpretativo de la indeterminación.

Su segunda entrega *SOLUNA* (1977) ofrece, en oposición de la fisonomía cambiante del primero, una estructura repetitiva que se asemeja a la imagen del rosario ⁴¹⁵. Como una hilera de cuentas ensartadas, *SOLUNA* desarrolla una sucesión de unidades independientes ligadas por el hilo conductor del blanco de los reversos. René Guénon considera al rosario como una cadena de mundos, cuyo nexo es el Espíritu universal (*Atma*) que une todos los estados de manifestación ⁴¹⁶. Al igual que el rezo del rosario y la recitación monódica conllevan un ritmo repetitivo de carácter encantatorio, la reiteración de la misma fórmula lingüística en *SOLUNA* produce un ritmo monótono que está al servicio de la concentración y la meditación trascendente así como de la memoria. Repetir la misma forma neológica asegura la introspección, la pervivencia del mensaje, a la vez que revela el mecanismo que la funda: el paso de la dualidad empírica a la Unidad. Sólo una, *SOLUNA*.

También la disposición de *SOLUNA* se organiza como el rosario en sentido rotatorio: el libro se abre con el módulo *SOLUNA* y se cierra con el de *CLAUSURABIERTA*.. Todo apunta a situar la segunda entrega en la órbita devocional, en la que el lector simularía con el acto de leer el mecanismo del rezo.

⁴¹⁴ “De la obra al texto”, en *El susurro del lenguaje...*, cit, pp. 76-77.

⁴¹⁵ J. Huizinga indica que la repetición es una propiedad esencial del juego, como lo demuestra la posibilidad misma de que se reitere su propia organización interna: *Homo ludens*, op. cit., p. 22.

⁴¹⁶ *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada* (1962), Buenos Aires, Eudeba, 1969.

En los aledaños de la experiencia religiosa que fundamenta la actividad poética scaliana hay que situar la práctica alquímica. Jung en su ya clásico tratado sobre el tema extendió la probada influencia del vocabulario eclesial sobre el *opus alchymicum* al paralelismo entre la figura de Cristo y la Piedra Filosofal⁴¹⁷. Cita como respaldo de su idea diversos autores (Raimundo Lulio, Zósimo, Pietro Bono, Melchor Cibinense...) para los que la culminación de la "Gran Obra" debe ir acompañada de la regeneración del alma y del conocimiento de Dios. Jesucristo, que adoptó la naturaleza humana para liberar con su muerte al género humano, sintetiza el proceso de *transmutatio* de la materia, gracias al cual la sustancia se hace oro, es decir, se perfecciona y alcanza la eternidad. Advertimos que *SOLUNA* responde plenamente a los parámetros que definen el espíritu alquímico, ya que tanto los motivos que maneja (*SOL LUNA*, *EVA ADAN*, *GRANO ORBE*, *LUCES SOMBRAS*) como el procedimiento retórico que usa, el oxímoron, y el persistente entrecruzamiento quiásmico de compuestos nominales (*CELESTESUELOS*, *TIERRALADA / HONDASCENSION*, *HUIDADENTRO*) traducen procedimientos de ascendencia alquímica como *solve et coagula*⁴¹⁸. Por si fuera poco claro, el propio autor confirma el nexo que une al arte con la alquimia: "Todo auténtico creador es un alquimista que va hacia el oro interior que, naturalmente, no consigue. Más el viaje, la ascesis que le conduce a otras regiones de transformación, donde ya no existe la ley de causación, es el oro en sí mismo"⁴¹⁹.

En el aviso inicial del tercer poemario el autor propone el rito de circunvisión como método de acercamiento a *Círculo*. Los rodeos que el creyente da en torno a los recintos sagrados en busca de equilibrio y de luz interior son extrapolables al espacio del libro. El lector, al rotar virtualmente alrededor de la cruz del soporte, recorre

⁴¹⁷ *Psicología y Alquimia*, cit., pp. 245-291.

⁴¹⁸ *Solve et coagula* es un llamamiento a que se alterne la disolución, que es espiritualización o sublimación de los sólidos, con la coagulación que es la rematerialización de los productos purificados en la primera operación. El aspecto cíclico lo describe con gran claridad Nicolas Valois con la sentencia "Solvite corpora et coagulate spiritum": Vid., S. Klossowski de Rola, *Alquimia*, cit., p. 16.

⁴¹⁹ *Diario de Mallorca*, Suplemento Zona Cultural, 25 de marzo de 1988, p. 8

un lugar, un dominio santo que facilita la introspección y el posterior deambular por su planta laberíntica en pos del Centro. Johan Huizinga en *Homo ludens* no hace distinguos funcionales entre estadios, mesas de juegos y círculos mágicos, templos. Para él todos son mundos temporarios dentro del mundo habitual, que sirven para la ejecución de una acción que se consuma en sí misma ⁴²⁰.

La práctica ceremonial de la circumambulación será secundada por la mayoría de sus libros posteriores ⁴²¹. El *Cuaderno de agua* se organiza con arreglo a la manera bustrofélica invirtiendo la dirección del discurso en el arranque de cada nueva línea. Esto determina que el movimiento progresivo-regresivo de los ojos que recorren la página se simultanee con el giro del soporte en un acto que cabe calificar de iluminatorio, puesto que el contemplador, al rotar la página, percibe los sentidos ocultos que encierra las treinta y dos voces transfiguradas. Señala Barthes que el espacio del sentido se relativiza tanto en el palíndromo como en las imágenes reversibles de Archimboldo en la medida en la que el lector pasa a formar parte del estatuto de la obra ⁴²². Distingue en el proceso de recepción diversos niveles de sentido: el puramente perceptivo que se articula sobre un léxico, el alegórico, con el que entramos en el campo infinito de las connotaciones culturales y, por último, el de los valores, que tiene su raíz en los movimientos de atracción o repulsión del cuerpo.

Nuevamente un documento anejo al libro, el apéndice explicativo a *Cuaderno de agua*, es portador de un pacto poético entre emisor y receptor, y, a su vez, condensa un acto de lenguaje pleno ⁴²³. La invitación a sumergir la visión en la SECaGUA de las palabras del poemario y a girar el libro posee el valor de los actos de habla ordinarios y aspira a conseguir que los lectores compartan la visión del poeta mediante la interrupción de las convenciones de verdad.⁴²⁴ Se

⁴²⁰ *Op. cit.*, p. 23.

⁴²¹ J. Chevalier / A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 298-299.

⁴²² "Arcimboldo o el retórico y el mago" (1978), en *Lo obvio...*, cit. pp. 145-48.

⁴²³ Eduardo Scala, *Poesía (1974-1999)*, cit. , p. 295. Consúltese nuestro apéndice final.

⁴²⁴ El concepto *seca agua* expresa para los alquimistas el fuego sagrado, o sea, el mercurio filosófico que se une con el azufre para la consecución de la Obra.

lograría con ello el efecto perlocutivo de suspender la incredulidad y percibir como verdadera la revelación que el texto nos hace.⁴²⁵

Factor importante que contribuye a que aparezca esa fe poética es la construcción especular. La transgresión del discurso lineal facilita al lector que largue amarras de la realidad y se introduzca en otro plano, porque, como señala Lázaro Carreter ⁴²⁶, el yo lírico ha de saltar el cerco de su vida ordinaria, no sólo con la imaginación, sino también con el idioma, haciendo que éste se desligue de sus comportamientos habituales y deje de funcionar como lengua.

Para conocer las características de ese nuevo contexto es forzoso referirse al título. El *Cuaderno de agua* contiene los apuntes de una visión ⁴²⁷, que el sujeto lírico o el enunciador impersonal quiere compartir con los lectores. Elemento decisivo en la semiosis del poema es el término *agua*, ya que del esclarecimiento de su significado dependerá que superemos el nivel puramente denotativo del poema y comprobemos que integra otras significaciones. El término “agua” pertenece al código simbólico y, en particular, al hermético. Su significación simbólica inicial de “origen de la vida” se complementa con la acepción alquímica de “agua ígnea”. El *agua ígnea* reúne los opuestos agua y fuego (*fons vitae*) y se constituye en disolvente para preparar el mercurio filosófico ⁴²⁸, el retorno a lo primordial, *leit-motiv* de la obra scaliana: NADA-ADÁN.

Fiel a su trayectoria, *Génesis* y *Genomatría*, aparecidos significativamente el mismo año (1987), contienen una reflexión sobre la totalidad. El primero, por cuanto constituye un microcosmos que escenifica la creación del mundo. El segundo, por cuanto el soporte cilíndrico y el genoma o bucle HOMBRE-HEMBRA ejemplifican la unidad alquímica de los contrarios.

⁴²⁵ Samuel R. Levin, “Consideraciones sobre ...”, cit., pp. 81-82.

⁴²⁶ “El poema como lenguaje”, en *De Poética y Poéticas*, cit., p. 58.

⁴²⁷ Eduardo Scala, que es consciente de la naturaleza de su escritura, considera el folio en blanco y por extensión, el libro, como un templo desde donde irradia su luz la palabra. Por esa razón, la primera tarea del poeta es la de ser *no tú*, es decir, dejarse iluminar por el vacío, dejarse escribir por el silencio: *Diario de Mallorca*, cit., p. 7 y *Bitzoc*, cit., p. 112.

⁴²⁸ José Felipe Alonso, *Diccionario de Alquimia, Cábala y Simbología*, Madrid, Master, 1993, p. 34.

Su *Ars de Job* persistirá en el recurso de la circularidad, ya que sus poemas tienden a organizaciones simétricas de carácter especular —cada poema comienza y concluye con la misma palabra— y en los que la interjección "ay" actúa de frontera entre ambos planos, a la vez que evidencia una mística quemazón. Además la extensión de *Ars de Job* aparece delimitada por dos cruces, la cruz inicial se forma por la yuxtaposición de la horizontalidad del título y la verticalidad de los textos, la final la provee el colofón. Ambas cruces confieren al conjunto la dimensión de recinto sagrado, en el que el lector puede penetrar tras la realización ritual de una cruz, como el feligrés signa su frente para franquear la puerta de un templo cristiano.

Sabido es que la obra literaria forja un mundo imaginario en el que la referencialidad deíctica resulta impugnada. Se impone, pues, saber quién habla y a quién se dirige el mensaje en cada nueva situación comunicativa. De la aplicación de esas cuestiones al libro que nos ocupa se desprende que el poeta se ha desdoblado en un personaje ficticio, el bíblico Job, cuya peripecia poética es aclarada en el apéndice:

“Al sumiso-rebelde-sumiso Job en esta nueva experiencia se le premia con un nuevo castigo: la privación de los deleites de la dicción, del *melos* de la palabra. Se le ordena percutir su voz con un único sonido — profético, poético — para nombrar lo in-nombrable”.⁴²⁹

Parece evidente que *Ars de Job* es fruto de una orden que el poeta recibe y da al personaje ⁴³⁰. Esa orden surte su efecto en el destinatario, porque el poeta está investido de una superioridad que

⁴²⁹ Eduardo Scala, *Poesía (1974-1999)*, cit, p. 296.

⁴³⁰ Como el que escribe no escribe por sí mismo, sino por una persona exterior y antecedente al proceso de escritura, *Ars de Job* se encuadraría, en principio, dentro de las escrituras llamadas de la subjetividad. No obstante, al distinguirse la persona psicológica del autor del yo discursivo se acoge al concepto moderno de la escritura. Según la cual, el sujeto que escribe permanece dentro de la escritura como agente de acción: Vid., R. Barthes, “Escribir, ¿ un verbo intransitivo?”, en *El susurro del lenguaje...*, cit., pp. 31-32.

le permite imponerse. He ahí el rasgo de sumisión de Job, pero dónde está la rebeldía. Pensamos que en el material lingüístico escogido, los monosílabos. El empleo del monosílabo no sólo se aparta radicalmente de los usos habituales de la lengua y de los gustos estéticos dominantes, sino que, además, sirve de base al pensamiento poético del creador. Serán las imágenes verbales en torno a los monosílabos las que conceptualicen una realidad distinta y las que capaciten al lector a acceder a ese universo personal del poeta:

“Los monosílabos, raíces o elementos irreductibles de las palabras, sonidos primordiales, nos acercan el *jardín del verbo* [...] El monosilabismo, pues, es el lenguaje sagrado del *origen* que nos conduce del *suelo* al *cielo* de la suprema Unidad”.⁴³¹

El poema brinda al lector otra nueva visión (extraer la visión de la *raíz* del *árbol del centro*), cuya fuerza ilocutiva busca el efecto perlocutivo de la simpatía por resonancia interna en el destinatario.

Una vez esbozadas las líneas generales que sustentan la producción textual scaliana, y antes de examinar las particularidades que presentan dos de sus más acabadas composiciones, *Círculo* y *Genomatría*, no estaría de más añadir una reflexión sobre la lectura.

De modo general podemos decir que la lectura de las obras de Scala obedece a la tensión dialéctica de la acción y la contemplación. Se observan, dependiendo de que predomine uno u otro concepto, dos grupos. El primero, constituido por obras como *Geometría del éxtasis*, *SOLUNA*, *Círculo*, *Cuaderno de Agua*, *Génesis*, *Ars de Job*, en el que la acción del lector es decisiva para activar las reglas del juego y configurar el sentido del texto.

Sin negar que al poeta le ha movido un designio comunicativo y que el mensaje tiene un carácter puramente intencional, la opacidad de los textos concede la iniciativa al lector a la hora de interpretarlos.

⁴³¹ *Ibidem.*, pp. 295 y 297.

Su tarea consiste en identificar los elementos codificados y precodificados, porque de la conjunción de ambos surge la significación global de los poemas. Mas no todo lector empírico es un receptor propicio. Sólo los cultivados están en condiciones de reconstruir, durante la recepción, el código estético y de descifrar, a partir de él, los mensajes ⁴³². El esfuerzo hermeneútico es recompensado al final con el placer, que deriva de las pequeñas victorias obtenidas en el paulatino descubrimiento de la información estética que aportan las obras.

En el segundo grupo el placer se antepone a cualquier intento de intelección, ya que la dimensión arquitectónica de *Genomatría* y *Libro del Infinito* exige una contemplación estética, una percepción serena tras la que se generaría indefectiblemente la excitación interpretativa de la que hablara Eco como primer paso del proceso interpretativo ⁴³³.

Como síntesis de ambas opciones, el *Libro de Arista* (2000) contiene un poema "Contemplación", que permite intuir el orden del universo mediante la mudanza de las consonantes b,d,p,q. Libro giratorio, en el que las letras describen y escriben la Unidad ⁴³⁴.

⁴³² Roland Posner, "Comunicación poética ...", cit., p. 133.

⁴³³ En el *Libro del Infinito* la cubierta cuadrada con el círculo inscrito en el centro sintetiza un esquema arquitectónico muy frecuente en el arte románico y musulmán, la estructura cubo-cúpula. Como aquélla, materializa una ruptura de nivel y simboliza un deseo de integración y de cambio. En *Genomatría* la observación del soporte cilíndrico sirve para aprehender una concepción cíclica de la existencia, en la que los vocablos HOMBRE-HEMBRA tejen un bucle sin fin a lo largo de las diez bobinas de 1000 metros.

1.2.1. CÍRCULO

La articulación de *Círculo* suscita una viva impresión de hermetismo, ya que el texto aparece preservado por dos sobres contiguos y de colores antagónicos: el primero, de color negro y el segundo, de color blanco. El distanciamiento entre el espacio exterior de la cubierta y el interior del texto no es casual. Sirve para potenciar el carácter secreto e iluminatorio del texto y estimular un modelo de lectura que indague más allá de las apariencias.

El *Libro del Infinito* retomará este modo de construcción consistente en un estuche que preserva el texto-no texto. Difieren, en cambio, en el grosor, porque mientras *Círculo* presenta un soporte casi plano, el *Libro del Infinito*, al haber sido perforado el soporte del libro de sesenta y cuatro páginas con un troquel, gana en volumen. Ese cambio de perspectiva hace aumentar las posibilidades de formulación crítica del segundo, porque el círculo se convierte en eslabón entre dos realidades distintas, lo visible y lo invisible, lo empírico y lo ignoto y, en suma, en metáfora de la lectura como tránsito hacia lo desconocido reconocible.

Para comprender en profundidad el desarrollo de *Círculo* es imprescindible que nos remontemos a la distinción que la mnemónica clásica como la Retórica de *Ad Herennium* (circa 86-82 a. C.) hace entre los mecanismos de lugar (*loci*) e imágenes (*imagines*).⁴³⁵ Para Quintiliano, la casa romana constituye el paradigma de *loci*, ya que cada una de las nociones que se desean recordar se depositan en diferentes habitaciones. A lo largo de la historia y como consecuencia de los sucesivos cambios de mentalidad, el modelo arquitectónico de la memoria sufrirá numerosas modificaciones. La escolástica medieval reemplazará el edificio público por un edificio solemne,

⁴³⁴ Edición de José Luis Gallero y José Manuel Martín Lanza, Madrid, Ediciones de la Imprenta, 2000.

⁴³⁵ Para trazar las líneas maestras que recorren el Arte de la Memoria he seguido el análisis de Frances A. Yates, *El arte de la memoria*, cit.

presumiblemente una iglesia. Panofsky sugiere que la catedral gótica reúne el sistema de partes homólogas y partes de partes, peculiar de las *Summae* escolásticas.

Por otra parte, el Arte de la memoria de Lull abre en pleno apogeo escolástico otra vía. Si el escolasticismo provenía en línea recta de la retórica clásica, Lull se nutrió en el venero filosófico del platonismo, en particular, en las obras de Scoto Erígena. De ahí que Lull marcara distancias con respecto a aquélla e ideara su propio sistema, que se define, frente al rasgo de similitud corporal que presidía las *imagines agentes* de la tradición, por la notación abstracta de letras y figuras geométricas.

Los Atributos Divinos (Bondad, Grandeza, Eternidad, Potestad, Sabiduría, Voluntad, Fuerza, Verdad y Gloria) son representados por la serie consonántica BCDEFGHIK, al igual que los cuatro elementos (Aire, Fuego, Tierra, Agua), por ABCD. Aunque en su Arte emplee tres figuras geométricas, el triángulo, el círculo y el cuadrado, sobresale con diferencia la segunda. Para Yates y Eco, el arte luliano es ante todo *Ars combinatoria*, un método dialéctico que permite distinguir, entre las múltiples combinaciones que suministran las ruedas, aquellos argumentos que corroboren los principios de la razón universal. No debemos ignorar que todo este entramado lógico encerraba un indudable fervor misionero. Influidos por la utopía de la concordia universal tan presente en el pensamiento franciscano, él soñaba con un *Ars magna* que, basado en ideas comunes a todos los pueblos, se convirtiera en instrumento de conversión de los infieles al cristianismo.⁴³⁶

Durante el Renacimiento, el teatro ocupará el lugar dejado por la catedral gótica. Sin embargo, se alterará tanto la distribución como el cometido de estos recintos. En el Teatro de la Memoria de Giulio Camillo el espectador se situaría en el escenario para contemplar las imágenes que se habrían extendido por el hipotético auditorio y que

⁴³⁶ Frances A. Yates, *Lull & Bruno. Collected Essays*, London, Routledge & Kegan Paul, 1982, pp. 3-125 y Umberto Eco, *La búsqueda de la lengua perfecta*, cit., pp. 55-70.

representaban al universo en expansión ⁴³⁷. También, como en el caso de Lull, se modificará el género de imágenes. De las imágenes emocionalmente percusivas que con intención devota se prodigaron en el Medievo, se pasa a otras de carácter mágico. Se inicia, pues, con el Teatro de Camillo un proyecto de *Ars memoriae* hermético que alcanzará su cota máxima en la obra de Giordano Bruno.

Tras diversas tentativas anteriores, Bruno será quien consiga conciliar el arte clásico de la memoria, con el lulismo y la tradición hermética. Sus círculos concéntricos, deudores, por un lado, de las ruedas combinatorias lulianas y, de otro, del uso que hizo Metrodo de Scepsis del zodíaco como *loci*, articularán un sistema de memoria mágica que pretende devolver al hombre sus poderes divinos. Pieza clave de ese sistema son los Sellos (*Sigilli*), cuya disposición puede ayudar al conocimiento y al control de las influencias estelares sobre el mundo inferior.⁴³⁸

La obra de Bruno resalta, sobre todo, por la extrema importancia que cobra en ella la imaginación. De acuerdo con el cambio de concepto operado en el Renacimiento, Bruno asocia imaginación y conocimiento humano. La imaginación deja de ser como en los tiempos de la Edad Media la débil potencia al servicio de la memoria para convertirse en la más elevada facultad del espíritu humano mediante la cual se puede llegar a aprehender la organización divina del cosmos y, en última instancia, a asimilar su poder. En ese contexto, las imágenes simbólicas que Bruno emplea no sólo cumplen la función de despertar la imaginación, sino también de descubrir la esencia de las cosas y predisponer, aunque de forma trágica, a la unión con el alma del mundo.⁴³⁹

⁴³⁷ El teatro de Robert Fludd (1617), por el contrario, queda reducido a la *frons scaenae*, que consta de cinco entradas y de cinco columnas que están enfrente. Ese conjunto de diez lugares constituye su sistema de memoria mágica: Vid. F. A. Yates, *El Arte...* cit. pp. 384-387.

⁴³⁸ Consúltense las obras de Frances A. Yates, *El arte de la memoria*, especialmente los capítulos IX, XI y XII y los dos artículos recogidos en *Lull & Bruno, op. cit.*, pp. 134-221.

⁴³⁹ Ignacio Gómez de Liaño glosa el cariz dramático de la teoría del conocimiento de Bruno en los siguientes términos: "al furioso, al metafísico, sólo le es dado emplear procedimientos naturales —imaginación y razón—, aún a sabiendas de que con el concurso ex-

Como eslabón de esa cadena que se remonta, por un lado, al legendario poeta griego Simónides de Ceos, supuesto inventor del método de la Mnemotecnia y, por otro, a la composición ekfrástica o pictórica, hay que considerar la obra de Scala, *Círculo*.⁴⁴⁰

Ante los ojos del lector se despliega el emblema de una cruz, que está subdividido en diez cuarterones, de los que ocho están ocupados por sendas composiciones poéticas o *imagines* y los dos restantes, por el título y colofón. A nuestro juicio, se corresponde esta construcción con los *ficta loca* o lugares imaginarios ideados en el siglo XVI por Jacobo Publicio, Johannes Romberch y Cosmas Roseilius. Sus diagramas del Infierno y del Paraíso obedecían, en definitiva, a la recomendación tomista de crear imágenes de naturaleza espiritual que ayudarán a recordar con frecuencia "los gozos invisibles del Paraíso y los Tormentos eternos del Infierno"⁴⁴¹. Comparte con ellos la obra de Scala la misma finalidad devota, pero hay una serie de elementos como el título, el uso de diagramas abstractos, la alegorización alfabética y el simbolismo geométrico y numérico que apuntan, como ya señalamos en el capítulo introductorio, hacia otra dirección, el lulismo y la corriente hermética.

El mismo título *Círculo* designa ya un sistema de memoria que ha contado con notable predicamento en la obra de Llull y en la tendencia ocultista. Mientras que el sabio mallorquín se servía de ellas

clusivo de esos medios es imposible llegar a la visión intuitiva de la esencia, escalar la cima donde se oculta la divinidad [...] Debido a que la imaginación y la razón [...] son el patrimonio específico del hombre y constituye su presente naturaleza, el hombre ha de intentar con esas armas forzar la hermética fortaleza de la divinidad: Vid. *El idioma de la imaginación*, Madrid, Tecnos, 1993, pp. 240-241.

⁴⁴⁰ Pues la ékfrasis no es sino la formulación griega del posterior y célebre *ut pictura poesis* de Horacio. Es decir: en el arte verbal lo mnemotécnico va unido a una poesía o literatura pictórica, que parte de representaciones plásticas y que trata de conseguir gracias a la fuerza de las imágenes potentes efectos plástico-visuales en la memoria de los receptores: J. Hagstrum, *The Sister Arts*, Chicago, University of Chicago Press, 1958; Mario Praz, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes*, *ob. cit.*; Frances A. Yates, *El arte de la memoria*, *ob. cit.*; Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis. La teoría humanística de la pintura*, *ob. cit.*; C. Gandelman, *Le regard dans le text. Image et écriture du Quattrocento au XX siècle*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986; Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández, *Ut poesis pictura*, *ob. cit.*; Ignacio Gómez de Liaño, *El idioma de la imaginación*, *ob. cit.*

⁴⁴¹ Esta insistencia en la memoria del Paraíso y del Infierno que asumiría la Escolástica proviene de Boncompagno da Signa, cuya retórica mística influiría en Alberto Magno y Tomás de Aquino: Vid. F. A. Yates, *El arte de...*, *cit.* p. 118.

en cuanto base para su *ars combinatoria*, los más significados representantes de la corriente mágica (Camillo, Bruno, Fludd) propendían a reflejar en el interior del individuo el orden del macrocosmos. Por esa razón, el Teatro de la Memoria de Camillo nos proporciona una visión del mundo desde las estrellas y en la obra de Bruno *De umbris idearum* (1582) aparece una serie de círculos concéntricos, cuyo núcleo central representa al cielo con todas sus influencias astrales. Señala Eco que las mnemotécnicas renacentistas y barrocas, al proponerse como modelos reducidos del universo (el mundo como teatro), son deudoras de la metafísica hermética de las firmas. Retóricamente, pueden adoptar las formas de la *ratio facilis* o *difficilis*.⁴⁴²

Conforme a esa concepción de la mnemotécnica como *clavis universalis*, en Scala el círculo siempre aparece vinculado a formas cuaternarias como la cruz y el cuadrado, ligazón que, desde el punto de vista simbólico, revela la dependencia de la tierra (cruz) y el cielo (círculo), como anteriormente Giordano Bruno en *De Imaginum, signorum et idearum compositione* (1591) y Robert Fludd en *Utiusque Cosmi* (1617) indicaran la supeditación al cielo del edificio de la memoria.⁴⁴³

Habiendo justificado la dialéctica macrocosmos-microcosmos en que descansa el texto, observamos cómo el receptor sufre un efecto de extrañamiento a causa de la rareza de las fórmulas manejadas, el laberinto, el talismán y el retrocado⁴⁴⁴. Ellas actualizan el criterio de percusividad que los tratados de memoria clásicos exigían a las imágenes. Cuanto mayor fuera la viveza de las imágenes, más fácilmente se comunicaría el mensaje espiritual.

⁴⁴² *Los límites de la interpretación*, cit., p. 77.

⁴⁴³ Cit. en F. A. Yates, *El arte de...*, p. 385.

⁴⁴⁴ Vid. V Shklovsky, "El arte como artificio", en T. Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos, 1970, p. 59 y sg.

El capítulo de "Los artificios poéticos" se ocupa de ofrecer un examen de estos recursos scalianos dentro del devenir histórico. De ahora en adelante y con el fin de evitar la infeliz connotación de retrógrado recuperamos, en su lugar, el de verso retrocado, acuñado por Juan del Encina.

Nuestro autor se aleja de los tradicionales sistemas de representación analógica para adoptar un enfoque de base geométrica. A este propósito *Círculo* entronca con los artificios diagramáticos que prodiga la literatura espiritual del Siglo de Oro (San Juan de la Cruz, Santa Teresa, San Ignacio de Loyola) ⁴⁴⁵. Coincide con ellos en el común aprecio por el tratamiento religioso de la geometría, convertida a la sazón en un instrumento para la meditación y la memoria; difieren, en cambio, en el repertorio de figuras que manejan. Mientras en el Siglo de Oro abundaban esquemas arbóreos, llaves, casilleros y ruedas, Scala preferirá la imagen arquetípica del *mandala*: su imagen de niño con la rueda de ocho radios ilustrará las portadas de *Poesía* (1999) y *Libro de Arista* (2000), atributo y documento que designa perfectamente su obra.

Para Mircea Eliade ⁴⁴⁶, la construcción de espacios rituales es una práctica antigua que obedece al deseo profundamente arraigado en el hombre de hallarse en el "Centro del Mundo". La aproximación al centro será posible gracias a los diagramas místicos, los cuales se erigen en instrumentos de protección, a la vez que en útiles para las labores meditativas. Sostiene S. K. Ramachandra Rao que el poder protector que tiene un yantra, soporte de meditación, descansa sobre la forma del diseño. Consistente en uno o más dibujos geométricos entrelazados, se cree que representa el espíritu o los espíritus con los que uno busca comunicarse y de los que espera conseguir fuerza y protección.⁴⁴⁷ De ahí que varíe, dependiendo del cometido (protección del individuo, del hogar, de la propiedad, del ganado), la resolución gráfica. En cualquier caso, sus elementos básicos son figuras geométricas contrapuestas, concéntricas o no, entre las que destacan el cuadrado y el círculo, hasta tal punto que el *mandala* se designa como *quadratura circuli*.

El fenómeno del *mandala* ha sido observado desde tres disciplinas distintas: la psicología, la antropología y la historia de las reli-

⁴⁴⁵ Fernando R. de la Flor, *Emblemas...*, cit., pp. 233-245.

⁴⁴⁶ *Imágenes y símbolos*, cit., p. 58.

giones. Jung, representante de la primera línea, conceptualizó el *mandala*, a partir de las explicaciones del *rimpotche* lamaísta Lingdam Gomchen, como símbolo de la totalidad psíquica. Plásticamente, la imagen mandálica sintetiza el deseo de alcanzar la unidad íntima y condensar lo disperso en torno a un eje central, operaciones que culminan felizmente gracias al rito de la *circumambulatio* ⁴⁴⁸.

Gilbert Durand, exponente de la visión antropológica, juzgará que el *mandala* encarna, antes que el símbolo de la totalidad psíquica, el sentimiento de búsqueda de la intimidad y de la seguridad. Se basa, para ello, en los sentidos simbólicos del cuadrado y del círculo: "Las figuras cerradas cuadradas o rectangulares hacen hincapié simbólicamente en los temas de defensa, de la integridad interior. El recinto cuadrado es el de la ciudad, la fortaleza, la ciudadela. El espacio circular es más bien el del jardín, del fruto, del huevo, del vientre y desplaza el acento simbólico a las voluptuosidades secretas de la intimidad" ⁴⁴⁹. En consecuencia, el círculo se ofrece como refugio, como reposo en lo profundo.

El historiador de las religiones, Mircea Eliade, representa el *mandala* como una *imago mundi*, al tiempo que un panteón simbólico, en el que el neófito o el iniciado puede penetrar a través de una meticulosa ceremonia de iniciación ⁴⁵⁰. Su trazado laberíntico alrededor de un centro ha sido imitado por numerosas construcciones arquitectónicas e iconográficas. Eliade las considera réplicas de las imágenes arcaicas de la Montaña Cósmica o del Árbol del Mundo, los cuales, situados en el Centro del Mundo, soportan sobre sí los tres niveles cósmicos: Cielo, Tierra e Infierno.⁴⁵¹

⁴⁴⁷ Yantras. *Una introducción al estudio de los diagramas mágicos*, Málaga, Sirio, 1990, p. 23.

⁴⁴⁸ *Psicología y...*, cit., p. 118.

⁴⁴⁹ *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1982, p. 236.

⁴⁵⁰ Papel decisivo en esa ceremonia desempeñan los *mantras*, sonidos monosilábicos, monódicos y tímbricos que sirven para invocar a una determinada divinidad y que ayudan a transformar la conciencia fenoménica del devoto: Cfr. S. R. Ramachandra Rao, *op. cit.*, p. 42.

⁴⁵¹ *Imágenes...*, cit. p. 45

Aniela Jaffé ha estudiado la presencia del *mandala* en el terreno artístico ⁴⁵². Mientras en el arte visual de la India y del lejano Oriente, el círculo es el modelo más común de imagen religiosa al servicio de la meditación, en el arte cristiano europeo su difusión será más restringida. Su huella se registra en la cruz griega, la representación del Cristo rodeado por los cuatro Evangelistas y los rosetones catedralicios. Es innegable que Scala tuvo presente ese material simbólico a la hora de moldear *Círculo*, sin embargo en su caso proviene no tanto de un acto de imitación artística como de una visión. La dedicatoria nos proporciona la clave arquitectónica del poemario:

"A la Sagrada Cruz, la Cruz del Cristo-Dios, que vimos resplandecer sobre el cielo de Toledo, en el Pozo Amargo, la noche del 3 de septiembre de 1974 y más tarde fuera santo emblema, vivo grabado de mi primer libro".

La imagen de la cruz inscrita en el círculo del pozo constituye un *cosmograma*, por cuanto que los cuerpos geométricos sintetizan la totalidad del Universo. Esa dimensión globalizadora no se le oculta al autor, que declara en el preámbulo: "La eternidad manifestada en el tiempo, el origen de toda vida, la cruz de los cuatro brazos enclavada en el círculo". Luego la cruz se erige en mediadora entre cielo y tierra, eternidad y tiempo. Mircea Eliade admite que la cruz prolonga en el Cristianismo el viejo mito universal del Árbol del Mundo. Como aquél, la cruz comunica con el Cielo y salva ⁴⁵³. La cruz, al igual que las demás variantes locales del arquetipo cósmico, comporta un proceso de iniciación encaminado al logro de lo Absoluto. Para llegar a él, el receptor ha de practicar el rito de la *circumambulatione*, esto es, girar alrededor de la cruz con el propósito de instalarse

⁴⁵² "El simbolismo en las artes visuales", en C. G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, Madrid, Aguilar, 1979, pp. 240-244.

⁴⁵³ *Op. cit.* p. 177.

mentalmente en el centro y, de ese modo, obtener mediante la destilación de los cuatro elementos en uno, la unidad quintaesenciada.⁴⁵⁴

Replanteemos ahora a la luz de los recientes estudios de la Pragmática literaria la dedicatoria. Advertiremos que se cumple el tipo de acto ilocutivo que Samuel R. Levin atribuía a la lírica en su conjunto. *Círculo* pertenecería a la estirpe de actos lingüísticos que producen el vidente, el vates, el profeta, personas inspiradas por poderes sobrenaturales.⁴⁵⁵

Asimismo la fuerza ilocutiva del libro radicaría en la invitación hecha al lector a identificarse con “la luz del Verbo plasmada en acto, es decir, en Palabra”. Como tal acercamiento no resulta nada fácil para un lector de un nivel cultural medio, *Círculo*, haciendo buena la aseveración realizada por la Escuela de Constanza de que toda obra literaria forja su propio lector (*the implied reader* de W. Iser), esboza el perfil de su lector ideal. Se trataría, en suma, de un receptor cualificado y en posesión de saberes herméticos y retórico-literarios que le permitan captar, más allá de su significado literal, los sentidos del texto, o, lo que es lo mismo, descifrar “el secreto significado de las cosas más allá de su apariencia concreta”.

Para que esa imagen del lector sea efectiva, el receptor es inducido a realizar ciertas actividades conducentes a la actualización del sentido.

El simple hecho de calificar el significado de “secreto” supone ya un ofrecimiento a la participación del lector. Acrecentado si cabe porque, siendo su significado no formulado, se debe reconstruir en el acto de la lectura con la ayuda de la imaginación y a partir de las señales del texto: “lectura hecha a través de la mente intuitiva, con los ojos del espíritu, únicos traductores del secreto significado de las cosas más allá de su apariencia concreta.” En definitiva, la función del lector consiste en descubrir el código subyacente que, en su calidad

⁴⁵⁴ Vid. C. G. Jung, *Psicología...*, cit. p. 107.

⁴⁵⁵ “Sobre qué tipo de acto de ...”, cit., p., 75.

de referencia, reduce los elementos de indeterminación e incorpora el sentido al texto.⁴⁵⁶

Aunque sea el lector el que configure el sentido del libro, su actividad estará orientada por el autor, que, preocupado por la manera en que se descodifique, proporcionará en el preámbulo una serie de informaciones relativas a la naturaleza mágico-religiosa de las fórmulas poéticas empleadas y al alcance existencial de la lectura, que contribuyen, junto al programa de lectura, a instituir la competencia lectora.⁴⁵⁷

El programa, titulado *Lectura Primordial*, contiene, al tiempo que una relación de poemas conforme al orden en que deben ser leídos, una propuesta de sentido:

ALIANZA
 DIAMANTE
 HOMBRE-HEMBRA
 OTRO-ORTO
 TEMPLO
 RAZA ADÁN NADA AZAR
 ORATORIO
 TRÁNSITO

Las anotaciones del autor, más que guiar, sirven para poner a prueba las capacidades del lector, que deberá llenar de sentido tanto la alusión a los “primordiales cuerpos geométricos” como al rito de circunvisión.

Éste es un método que, tomando como modelo la ceremonia de la circumambulación, pone en práctica el concepto de lectura que trasciende la superficialidad de las apariencias y accede a los significados implícitos. Esa operación traductora sólo es posible si se

⁴⁵⁶ W. Iser, “La realidad de la ...”, cit., p. 171.

⁴⁵⁷ U. Eco afirma que el autor no sólo presupone la competencia del Lector Modelo, sino que también a instituye: *Lector in fabula*, cit., pp. 80-81.

identifica el código simbólico en que están cifrados los textos. El autor denomina las composiciones “primordiales cuerpos geométricos” en atención a que se sirven de figuras geométricas como de una base matemática para representar un contenido espiritual de naturaleza visionaria: “Palabra escrita con la aguja del compás, portadora, en su Divina Proporción, de la Esencial Forma, expresión visible de lo invisible.”

Como vehículos formales se emplearán artificios pertenecientes a la tradición criptogramática: acrósticos esféricos, laberintos, poemas cúbicos, palíndromos... Todos estos elementos apuntan hacia una estética de reminiscencias platónico-pitagórica que, al entrar en colisión con la norma estética dominante de los años setenta, origina un claro desajuste con el horizonte de expectativas del lector. Los lectores, cuando se enfrentan al acto de intelección de la obra, cuentan con dos opciones: o acierta a identificar las claves y elaboran un esquema de coherencia o se desesperan y abandonan el juego estético.

Sea como fuere la situación particular de lectura, la obra literaria nos da la oportunidad de formularnos a nosotros mismos en el acto de lectura y de desvelar el oculto y verdadero yo. La operación se realiza de forma paralela a la de producción de sentido, de manera que el lector podrá repensarse a sí mismo a la luz de los resultados obtenidos durante el proceso de descodificación.⁴⁵⁸

Se nos sugiere a través del símil del peregrino que la lectura es una búsqueda activa de significado y que el lector es, en consecuencia, un esforzado constructor de sentido, cuyo destino final es alcanzar el núcleo, el corazón de la verdad, que la obra cifra en la recuperación de la armonía psíquica y de la conciencia sagrada:

"Quien, según el rito de circunvisión, lleva a término el ceremonial de la metalectura y contempla los últimos ángulos del Círculo -el peregrino al llegar al centro místico de la Cruz se identi-

⁴⁵⁸ W. Iser, “El proceso de lectura ...”, cit., p. 242.

fica con la Unidad-, recorre el mecanismo del mundo superior, la imagen de su oculto y verdadero yo".

1.2.2. GENOMATRÍA

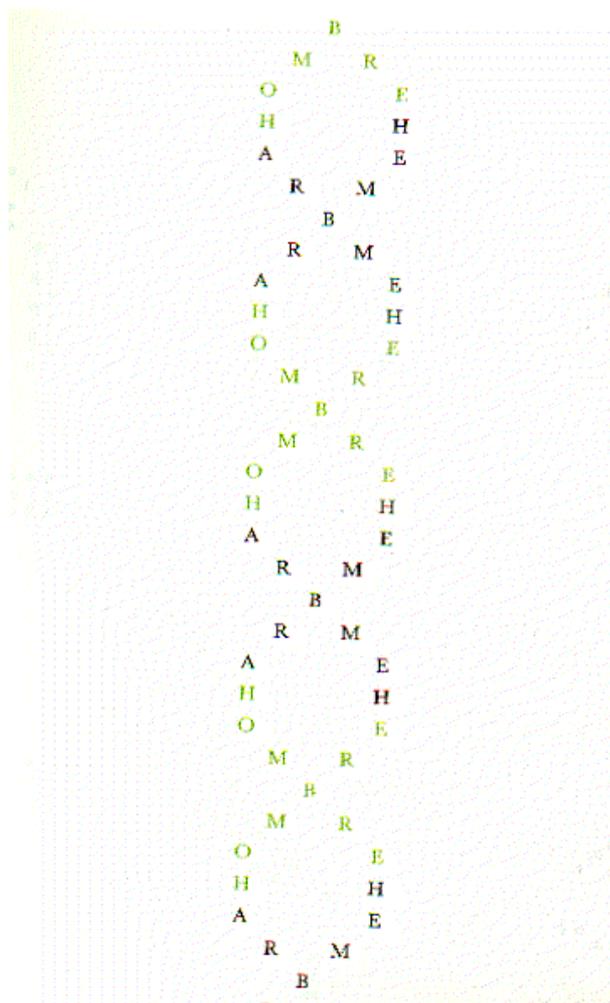


Ilustración 18. E. Scala, *Genomatría* (1987)

En 1987 hay que situar otro hito importante dentro de la obra scaliana, la publicación de *Genomatría*⁴⁵⁹. Su valor reside en la recuperación que hace para la poesía y la plástica contemporánea del soporte cilíndrico convirtiéndose en el primer libro continuo de las Artes gráficas.

Los primeros testimonios del libro en forma de rollo provienen de la civilización egipcia (siglo III a. de C.). Posteriormente, su presencia se extenderá a griegos y romanos hasta que a partir del siglo

⁴⁵⁹ *Genomatría*, Edición del Colegio Oficial de Arquitectos de Baleares, Inca, Gráficas García, 1987.

IV de nuestra era el uso del pergamino desplace al papiro ⁴⁶⁰. Por lo general, en la Antigüedad, el rollo está envuelto de un halo sapiencial ⁴⁶¹, como lo demuestran la estrecha vinculación entre papiro y escritura jeroglífica, el hecho de que los judíos emplearan el rollo de pergamino para la edición de la *Torá* o que los egipcios acostumbraban a proveer a los difuntos de diversos libros sagrados, entre los que destaca el *Libro de los Muertos*.

Como esos referentes, *Genomatría* (Figura 18) responde a un proyecto de Libro Total ⁴⁶². Con él aspira a captar la esencia de las cosas. Sus medidas se alejan de las que fueron práctica habitual en el pasado. Si lo corriente eran cilindros de seis a siete metros de longitud para facilitar su manejo, Scala, esquivando el sentido utilitario del volumen y potenciando el cambio de escala, nos entregará un libro impreso en diez bobinas de papel de mil metros cada una, que parece sin duda destinado a la mera contemplación estética y a la meditación.⁴⁶³

La monumentalidad del libro y su disposición desplegada operan en nosotros, producto de la desautomatización del soporte, un efecto de extrañamiento que repercute en la singularización del objeto estético, cuyo tiempo de percepción se prolonga y su grado de imprevisibilidad informativa aumenta. Como quiera que la finalidad del arte es mostrar los objetos como si los viéramos por primera vez, la contemplación de *Genomatría*, además de reclamar nuestra atención sobre la realidad física, nos impulsa a evadirnos del tiempo y situarnos en un mundo primigenio, el mundo de la consciencia. El libro abre las puertas a una visión. Ante ella el espectador reacciona no sólo con sensaciones de sorpresa y admiración, sino con inquietud

⁴⁶⁰ Cfr. S. Dahl, *Historia del libro*, op. cit., pp. 11-36.

⁴⁶¹ Aunque diluido, todavía hoy el rollo goza del prestigio de lo tradicional, como prueba el carácter solemne que se confiere a los documentos (títulos, diplomas) que han sido emitidos en forma de rollo.

⁴⁶² Entre sus proyectos venideros, Scala cuenta con el de anillar con una banda impresa de papel continuo el espacio que forman la Biblioteca y el Museo Arqueológico Nacional. Sería, según declaró Luis Alberto de Cuenca, “una fiesta en honor del Verbo, de la Forma, de la Esencia y de la Materia [...] al tiempo que un himno en homenaje al Uno de Plotino”.

⁴⁶³ El poema fue dado a conocer en la exposición "Poemas Espaciales", que el Colegio de Arquitectos de Baleares organizó en Palma de Mallorca en 1987.

interpretativa. A partir de los datos que le suministra su propia experiencia estética, ha de hacer una propuesta de códigos que hagan comprensible el texto.⁴⁶⁴

Como todos sus libros, *Genomatría* se rige por un código simbólico, que afecta por igual al plano lingüístico como extralingüístico y que se traduce en la configuración matemática de la obra, alegorización de las grafías, simbolismo geométrico, semantización del tipo, tintas y el color del papel.

Dos son los números interiores que regulan el funcionamiento del poema, el diez que es el número del formato y el ocho, que es la clave del poema.

Para la escuela pitagórica, la década era el símbolo de la creación universal y una imagen de la totalidad ordenada en movimiento, la cual, tras el desarrollo del ciclo de los nueve números primeros, retorna a la unidad.⁴⁶⁵

El ocho, por su parte, prolonga esa idea de eterno movimiento que acompaña al círculo —las bobinas presentan un aspecto externo circular— y la matiza con las nociones de equilibrio entre fuerzas antagónicas y de regeneración que se asocian con los tonos en color verde en que está estampado el poema.⁴⁶⁶

Por razones de coherencia expositiva, emplazamos al lector a que lea más adelante nuestro análisis icónico de la letra **B**, eje del genoma lingüístico HOMBRE-HEMBRA y reflejo del número ocho. Adelantemos, sin embargo, que se trata de un poema de amor. Las palabras HOMBRE-HEMBRA ⁴⁶⁷ se enlazan formando una doble es-

⁴⁶⁴ Vid. U. Eco, *Tratado ...*, cit., p. 436.

⁴⁶⁵ Vid. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 418.

La exactitud matemática con que se ha ideado este poema no desmerece en nada el rigor con que los amanuenses chinos cuidaban la confección y la inscripción en los rollos: Jean-Pierre Drège, "Du rouleau manuscrit au livre imprimé en Chine", en *Le Texte et son inscription*, textos reunidos por Rouger Laufer, Paris, Editions du CNRS, 1989, pp. 43-48.

⁴⁶⁶ "Verde" en *Ibidem.*, pp. 1057-1061.

⁴⁶⁷ Juan Antonio Lleó realizó en 1990 una instalación con una serie de ocho ordenadores, cuyo punto de partida fue el poema *Genomatría*. El autor pretendía con ese conjunto de divertimentos gráficos, matemáticos o lingüísticos, sugerir la idea de Infinito. Para Javier Maderuelo, la obra de Lleó se aproxima, en su desmaterialización conceptual, a la idea kantiana de lo *sublime matemático* al especular con el hecho de que la mente humana jamás podrá comprender físicamente el infinito, pero, sin embargo, se puede servir de instrumen-

piral que simula el devenir continuo de la existencia en el río de la vida.⁴⁶⁸

A lo largo de toda su obra Scala ha mostrado un especial interés en representar gráficamente el movimiento y la quietud. Aunque en principio esa tendencia parece sintonizar con el repertorio predilecto del *op-art* y del arte cinético, no se puede ignorar su vinculación hermética.⁴⁶⁹ Efectivamente, la redundancia formal en *Genomatría* eleva al bucle a la condición de *supersigno*, de sistema latente de desplazamientos previsibles. Con ello se logra recuperar a través del movimiento virtual la materialidad plástica y escultórica de las palabras. Pero nuestra lectura resultaría insuficiente, si no tuviéramos en cuenta que Scala dota esa estructura periódica de desplazamientos previsibles de una dimensión hermética. Como desarrollaremos en el apartado de la letra, se aprecia en la trama una superposición de hasta tres diagramas crípticos: el dibujo matemático del Infinito, el caduceo y el Huevo del Mundo alquímicos.

Luego si *Genomatría* se concibe como un poema infinito, en el que el genoma humano HOMBRE-HEMBRA se prolonga indefinidamente en el tiempo y en el espacio, hay otros factores como el tipo de papel, verjurado y continuo, y los verdes de la construcción lingüística, que refuerzan la significación totalizadora del poema.

Años más tarde, nuestro autor reflexionará sobre el simbolismo del verde con motivo de la exposición que colgara bajo el rótulo de *Escrituras* en la galería madrileña Víctor Martín. Sin negar que el verde es el color del reino vegetal, Scala recalca su significación oculta, sobrenatural ⁴⁷⁰: "64. La Escritura AMARILLAZUL, transformada en Verde instantáneamente, es el signo de la Actividad Divi-

tos lógicos y conceptuales para aprehenderlo y expresarlo: J. A. Lleó, *Octeto*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1990.

⁴⁶⁸ La doble espiral, vinculada al simbolismo cósmico de la luna, al simbolismo erótico de la vulva y al simbolismo de la fertilidad de la concha, representa los ritmos repetidos de la vida, el carácter cíclico de la evolución: Vid. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 479.

⁴⁶⁹ Felipe Muriel, "Algunos procedimientos visuales en la obra lírica de Eduardo Scala", *Glosa*, 3, 1992, pp. 235-238.

⁴⁷⁰ Las citas que transcribo en el texto provienen del catálogo de *Escrituras*, Galería Víctor Martín, 18 de septiembre- 4 de Octubre de 1991.

na". El uso del verde tanto en *Genomatría* como en *Escrituras* supone el regreso al estado primordial, a la fuente, al origen, donde los términos contrarios-complementarios como HOMBRE-HEMBRA se confunden: "74. La Línea Verde es Eje, Círculo, Hierogamia. La Línea Verde es el aro —oro espiritual— que disuelve los contrarios y los une".

Además el verde, por su condición de color hembra, se liga en China al relámpago, al trueno, que son signos de la manifestación prodigiosa como el despertar de la primavera. Por ese motivo, este color, que representa el poder fertilizador, es escogido por el artista como emblema de lo invisible-visible: dos gotas de tinta china, amarilla y azul, se diluyen creando lo verde, el flujo de la vida. Con él, cree haber inaugurado una nueva escritura, la *escritura verde*, cuya misión es de servir de herramienta de liberación, de hilo de Ariadna que nos conduzca a través del laberinto a la Realidad Última.⁴⁷¹

Su *Genomatría* se ajusta a ese proyecto de *escritura verde*. Amén del uso del verde en el enunciado, encierra una visión interior, una experiencia extática que sobreviene cuando el contemplador, consciente de la no dualidad alquímica (HOMBRE-HEMBRA), percibe unidos la extrema quietud y el movimiento continuo. Para comprender las intenciones del autor recordemos que en el siglo XIII, salvando las distancias que los separan, el místico Rumi creó un tipo de danza, en el que la ejecución de espirales y círculos sin fin alcanzaban la quietud extática y ponían en comunicación al derviche con la esencia del Universo.⁴⁷²

⁴⁷¹ "84. La Gota Verde evidencia el cambio físico y metafísico, la Vida Nueva. La Gota Verde es conductora de la Vida y el Artista conduce su Noticia.

^{85.} La Gota Verde se abre en el Instante. Nos conduce, transcendidos los contrarios, hasta la Última y Única Realidad.": *Escrituras*, cit.

⁴⁷² Scala le dedicará el *Libro de Arista* (2000) y un inédito de la colección de *RE/TRATOS*, en el que la disposición circular del nombre propio evoca la danza de los derviches:

R
Í u
m

Pero además los intertextos verbales *ir*, (h)uir, *muri(ó)* insisten en la naturaleza extática de una danza que desliga el espíritu del cuerpo para renacer en la "Vida del Mundo". Aho-

En conclusión, a pesar de las diferencias materiales que identifican a cada uno de los soportes, todos ellos confluyen en una concepción mágica de la escritura, según la cual los signos, al ser depositarios de una experiencia numinosa, poseen una energía propia ⁴⁷³. Es comprensible que el proceso de sacralización —tematización dirían los semiólogos—abarque no sólo los enunciados y los ingredientes materiales como el soporte, formato y tipo de papel, sino también las letras, que se erigen, como demostraremos a continuación, en instrumentos para el conocimiento de la esencia.⁴⁷⁴

No hemos de olvidar que en la cultura occidental el libro ha sido permanente objeto de veneración, porque emanaba de una instancia divina (*La Biblia*) o de la autoridad temporal. Esa exaltación del libro en tanto portador de la verdad pervive aún en las ceremonias religiosas ⁴⁷⁵ o en la simple lectura de los textos sagrados.

ra bien, esa recreación gráfica del movimiento iniciático va acompañada de una alteración fónica. Fijémonos en que el autor hace recaer el acento en la última vocal, cuando el original carece de él. La decisión no es, en modo alguno, arbitraria ni vana, ya que se pone el acento sobre una grafía de rico contenido simbólico, la i. Recordemos que la i designa el Uno, el eje del Universo, es decir, el fin de la experiencia mística. No obstante, el gesto de acentuar el nombre encierra otro significado. Si "rumí" quiere decir entre los árabes 'cristiano', Scala ha querido de esa manera aproximar la figura del místico persa al orbe cristiano.

⁴⁷³ Scala ha insistido reiteradas veces en el carácter de mensajero del poeta: "Reconozcamos a los auténticos mensajeros entre la multitud de farsantes, pues vienen con nuestro propio espejo, perdido en el Paraíso. Otro retraso supone la glorificación del mensajero, creer que él es el hacedor y propietario del espejo, siendo únicamente el portador, el portavoz del cristal. Es decir, al poeta —médium— no se le debe fusilar o desterrar, pero tampoco rendir culto. Es el filo de la espada para la espada del filo.": "Poeta isla", entrevista aparecida en *Diario de Córdoba* y reproducida en *Eduardo Scala. Los Signos...* cit., pp. 120-121.

⁴⁷⁴ Consúltese el capítulo "Mitología de la letra" en Armando Zárate, *Antes de la vanguardia...*, cit., pp. 17-29. En este contexto, llama poderosamente la atención la ausencia de imágenes en el arte musulmán. Se debe a la creencia de que las bandas de escritura cúfica que recorren los muros de las mezquitas son de inspiración divina; por lo que su contemplación suscita en los fieles emociones de índole estético-religiosa.

⁴⁷⁵ Los asistentes a la misa católica permanecen de pie, mientras el oficiante desgrana la lectura de los pasajes bíblicos.

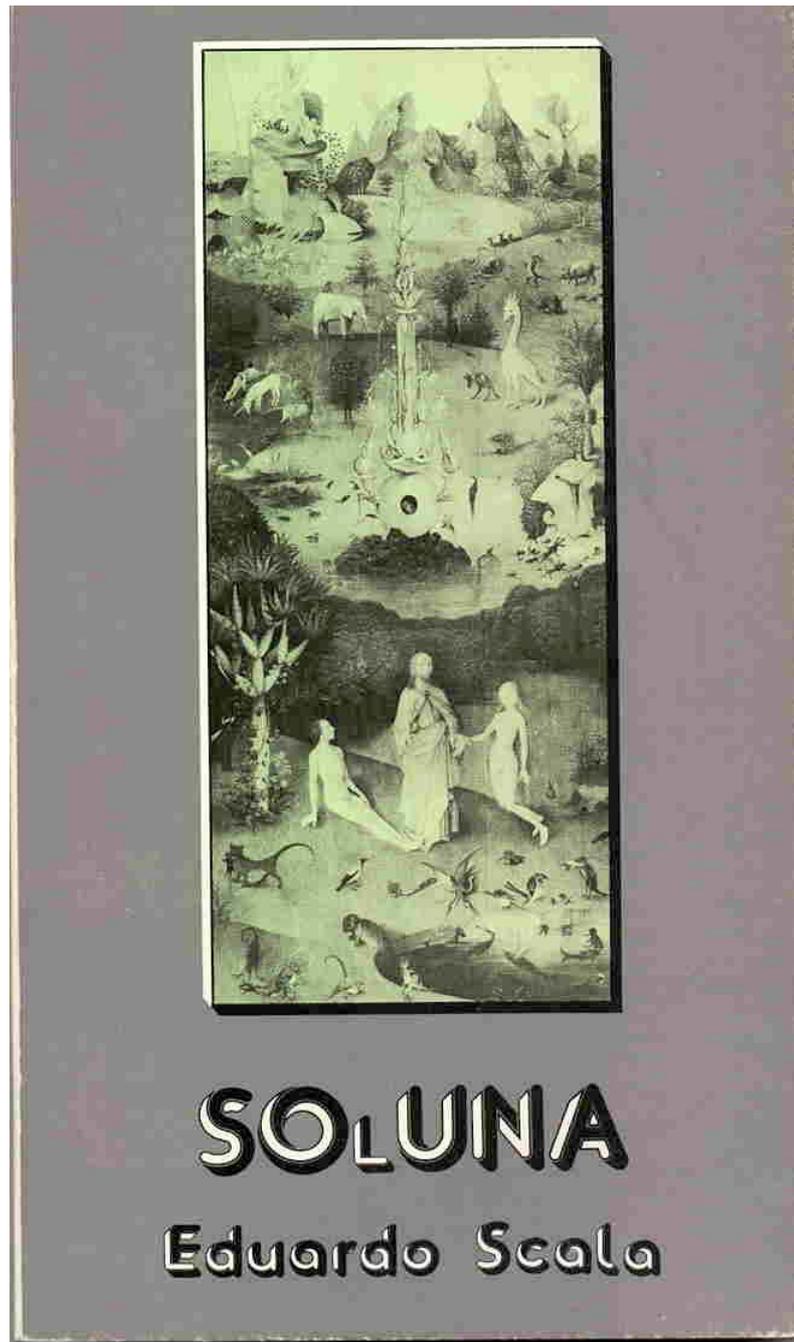


Ilustración 19. E. Scala, Cubierta de *SOLUNA* (1977)

Antes de adentrarnos en el comentario de los signos alfabéticos, registremos algunos procedimientos suplementarios de sacralización como la imagen y la disposición de las inscripciones en la cubiertas. Sus dos primeros libros muestran en la portada sendos motivos religiosos. *Geometría del éxtasis* reproduce una cruz plateada.

SOLUNA, un fragmento de "El Jardín de las Delicias" de El Bosco, referido al tema del Paraíso (Figura 19) ⁴⁷⁶. En ambos casos, la imagen teje una relación de complementariedad con el enunciado lingüístico.

La cruz de *Geometría del éxtasis* sugiere, además del emblema del Cristianismo, dos signos aritméticos, el de la suma y, rotándolo, el de la multiplicación, que, metafóricamente, designan el mecanismo de producción de sentido del texto. Desde el momento que el libro se transforma en una baraja, los poemas están sometidos a un permanente movimiento de combinación que origina una inagotable cascada de significados.

El trío de figuras que forman Adán y Eva (EVADÁN) con Dios en el centro, correlato de la trinidad alquímica, va a convertirse en la matriz generadora del libro, que, al fundir mediante una letra común dos vocablos antónimos, recrea lingüísticamente las bodas alquímicas entre principios contrarios. Dieciséis años más tarde, en 1993, fecha de la publicación de la segunda versión de *SOLUNA*, su impresor, José Manuel Martín Lanza, nos sorprenderá con el empleo de un material noble, oro de veinticuatro quilates, en la estampación de uno de los ocho ejemplares de que consta la edición ⁴⁷⁷.

La incorporación del oro a la confección de la obra constituye un caso de intertextualidad, porque su utilización recuerda el sueño alquimista de sublimar los desechos en oro: ESTIÉRCOLUMINOSO reza uno de sus acuñaciones lingüísticas de 1977.

El oro, como signo polivalente que es, puede relacionarse, atendiendo al contexto comunicativo, con los iconos bizantinos, en los que el oro manifestaba la luz celestial y la iluminación, o con las encuadernaciones de orfebrería empleadas en la Alta Edad Media para los libros litúrgicos ⁴⁷⁸.

⁴⁷⁶ El Bosco es uno de los referentes del poeta. Scala realizó sesenta y cuatro visitas votivas al "Jardín de las Delicias" (Museo del Prado, Madrid) de 1989 a 1992.

⁴⁷⁷ El volumen en pan de oro recibió el premio al Producto Gráfico, Impresión en Tipografía, Asociación Gremio Artes Gráficas, 1998.

⁴⁷⁸ Vid. S. Dahl, *Historia del libro*, cit., pp. 68-69.

2. LOS SIGNOS ALFABÉTICOS

Una vez analizados los criterios que han operado para la confección de los soportes, pasaremos a examinar los factores que intervienen en la configuración morfológica de los signos alfabéticos. La conveniencia de este estudio reside en el hecho de que todo texto se compenetra con su representación gráfica hasta tal punto que resulta inexcusable averiguar qué estrategias tipográficas ha aplicado el emisor, puesto que la tipografía suministra un cúmulo de informaciones sutilísimas que engrosan los sentidos del texto ⁴⁷⁹.

Para llevar a cabo un estudio serio de los documentos escritos, indica Elisa Ruiz ⁴⁸⁰, hay que tener en cuenta una serie de factores variables, que, conjugados, dan lugar a distintas realizaciones gráficas:

1. La Letra,
2. La Forma,
3. El Trazado,
4. La Proporción,
5. El Módulo,
6. El Ancho,
7. El Grosor,
8. El *Ductus*,
9. La Pauta Generatriz,
10. La Variabilidad Geométrica,
11. El Grado de Inclinación,
12. Los Remates,
13. La Organización de la Superficie.

⁴⁷⁹ Raymond Gid, "Typographie fleuve / typographie de Poésie", en *Littérales*, Nante-re, Col. La presentation du livre, 1987.

⁴⁸⁰ *Op. cit.*, p. 93-109.

Del conjunto de factores enumerados, hacemos notar que sólo desarrollaremos aquéllos que tengan incidencia relevante en la obra scaliana. En particular, estudiaremos los rasgos relativos a la letra, la proporción, el grosor, la inclinación, el espaciado y el estilo tipográfico.

2.1. LA LETRA: VALORES ICÓNICOS Y SIMBÓLICOS.

Existe un acuerdo general en considerar la letra como una unidad distintiva que se compone de un conjunto limitado de trazos. Atendiendo a la naturaleza geométrica de los trazos que concurren en su conformación anatómica, las letras se clasifican en rectilíneas, curvilíneas y mixtas. Encuadramos en la primera sección la I, T, L, E, F, H, V, W, X, M, A, K, Z; en la segunda, O, C, S y en la tercera U, D, G, P, B, Q, R.

Las opiniones se dividen a propósito de la arbitrariedad de los signos alfabéticos. La teoría saussureana de la arbitrariedad del signo no fue acogida por unanimidad por los lingüistas, que adujeron la onomatopeya y la realización "étroite ou mince" de la vocal /i/ como prueba del carácter motivado de la relación entre el signo y el referente. Roman Jakobson en un artículo del año 1966 titulado "A la recherche de l'essence du langage" cuestionó el monolitismo de la doctrina saussureana y llamó la atención sobre el hecho de que la semiótica de Peirce había logrado dar una solución satisfactoria a la vieja controversia, ya debatida en el *Cratilo* de Platón, sobre la naturaleza convencional o motivada de los signos. Para Peirce, convencionalidad y motivación no designaban términos excluyentes, sino términos complementarios. En consecuencia, el signo sería redefinido a la luz de su carácter representativo como "medium pour la

communication d'une forme" y clasificado, según el tipo de semejanza, en imagen, diagrama o metáfora. Ese interés creciente hacia la teoría peirceana desembocaría a mediados de los sesenta en la gestación de una corriente dentro de los estudios de la Lingüística y de la Poética, consagrada al escrutinio de la capacidad mimética de los signos lingüísticos, que, aunque no han llegado, al decir de Jappy, a resultados convincentes, al menos ha roto una lanza a favor de la integración de la sintaxis y la semántica ⁴⁸¹. De ese modo, es posible conceder a la distribución diagramática de los componentes de determinadas frases y textos un valor indiciario.

Con todo, el tema del iconismo ha sido ampliamente debatido por la semiótica contemporánea. A diferencia de aquellos que sostienen la naturaleza motivada de los signos icónicos, Umberto Eco defiende su carácter convencional. Aduce como ejemplo el caso de pintores como Constable que inventaron un nuevo modo de codificar la percepción de la luz que, si a nosotros hoy nos parece realista, a sus contemporáneos, no, como consecuencia de que todavía no se habían adiestrado en la nueva forma de ver. Luego los elementos de motivación no pueden basarse en una relación de semejanza entre la imagen y el objeto, sino en el hecho de que previamente hayan sido aceptados y codificados culturalmente. A este respecto, representar icónicamente un objeto significa transcribir mediante artificios gráficos o no gráficos las propiedades culturales que en los códigos de reconocimiento se le atribuyen ⁴⁸²: el sol es representado en nuestra cultura como un círculo con rayos que en modo alguno reproduce el objeto de referencia.

Desde otra perspectiva, la de la semiótica de la escritura, J. G. Lapacherie ensayará en 1984 un cuadro clasificatorio, donde se recogen todas las posibilidades de reactivación gramatextual que ofrecen los textos, sean literarios o no ⁴⁸³. Articula su esquema sobre los ejes figurativo e incriptivo, de cuya intersección derivan cuatro moda-

⁴⁸¹ A. G. Jappy, "Iconisme linguistique", *Degrés*, 54-55, 1988.

⁴⁸² *Tratado de Semiótica...*, cit., pp. 345-346.

⁴⁸³ "De la grammatextualité", cit., p. 293.

lidades básicas, el icono, el ideograma, el diagrama y la alfabética, que adquieren rasgos peculiares, según repercutan en el nivel de inscripción de la letra o de la página. Dentro del primer grupo se incluirían aquellas manifestaciones puramente icónicas como los alfabetos figurados y la poesía visual, dentro del segundo, aquellas que, como el caligrama y las prácticas de mimología gráfica, reúnen mensaje verbal e imagen; en el tercero las que, fundiendo texto e imagen, reflejan las relaciones entre las partes del objeto referido tales como los diagramas tipográficos y las Palabras en libertad y, por último, en el cuarto, las que, careciendo de analogía icónica, presentan cualidades gramatextuales de interés como la poesía espacial o la tipografía creativa.

Aun siendo la autonomía de la escritura un fruto genuino de la modernidad, François Rigolot nos recordará que en el conjunto de la producción poética occidental persiste una conciencia analógica del significante que se ha ido manifestando de forma diversa en el curso de los siglos —*technopaegnia* griegos, *carmina figurata* latinos y medievales, *grande rhétorique* del siglo XV, los *laberintos* barrocos, los *caligramas* de Apollinaire...—, dependiendo del tipo de elementos lingüísticos que hayan intervenido en la relación intratextual ⁴⁸⁴. Generalmente, son las épocas de crisis las más favorables para la reflexión sobre el lenguaje y los ejercicios de motivación mimológica: período alejandrino, carolingio, siglo XV, Barroco, Vanguardias...

Pero no sólo se reclama la independencia del significante desde el terreno literario, también se hace desde el espacio mismo de la letra. Según Barthes, la colección de abecedarios que Massin documenta a lo largo de la historia son una prueba fehaciente de que no han tomado el camino del lenguaje, sino el de la escritura ⁴⁸⁵. La letra, liberada de su papel lingüístico, adquiere la capacidad metafórica para designar otras cosas: instrumentos, animales, hombres, etc. En el fondo, se trata de un juego de asociaciones infinitas al que el

⁴⁸⁴ "Le poétique et l'analogique", *Poétique*, 35, 1978, pp. 257-268.

⁴⁸⁵ Massin en *La lettre et l'image* (1970) reproduce distintos tipos de alfabetos: grotescos, diabólicos, herméticos, cómicos, etc.

lector debe abandonarse, una vez que se haya sacudido el yugo empirista que reduce el lenguaje a simple instrumento de comunicación ⁴⁸⁶.

A propósito del alfabeto ideado por Erté, Barthes explica que se funda en el procedimiento barroco de la doble visión. Al igual que sucediera en las alegorías anamórficas, en las letras de Erté un mismo significante remite a dos significados simultáneos y diferentes: se percibe tanto una letra, una mujer como la combinación de ambas ⁴⁸⁷.

Fuertemente ligada a esa tradición lúdica se halla la raíz mágica. Gerard Genette la entronca con una corriente que arranca de Platón, se continúa por la mística árabe, la cábala, el esoterismo hindú y culmina en Paul Claudel ⁴⁸⁸. Su denominador común es la creencia de que la escritura posee una fuerza inmanente desde el momento que crea o retiene aquello que nombra. En ese sentido resulta proverbial el temor que existe en determinadas culturas a nombrar al Creador o el dilema en que se encontraron los traductores de la Biblia hebrea, cuando intentaron traducir el nombre de Dios al griego.

Dentro de la tendencia simbólica la obra de Paul Claudel es punto de referencia obligada por la calidad de sus aportaciones. Sus estancias en China y en Japón le permitieron familiarizarse con la escritura caligráfica y le estimularon a investigar si el alfabeto latino admitía la aplicación de la hipótesis mimológica. Como fundamentan sus escritos, halló una adecuación entre la letra y el sentido en más de setenta casos. Para él, la palabra occidental funcionaba, a instancia de la escritura china, como una especie de emblema gráfico que transcribía visualmente el contenido. La palabra se transformaba en un entramado en el que las letras, que ostentan parcelas de sentido, se arraciman en torno a un concepto o punto de anclaje común. El mundo tecnológico será el referente preferido por Claudel para

⁴⁸⁶ *Lo obvio y lo obtuso...*, cit., pp 103-132..

⁴⁸⁷ *Ibidem* p. 125.

explicar las semejanzas entre las figuras gráficas y la realidad. Así interpreta la **O** como una rueda o una polea, la **F** como una llave, la **L** como una palanca, etc.

Conviene matizar que esa tendencia a la iconización fue bastante apreciada por los primeros *ismos*. En concreto, un buen número de greguerías de Ramón Gómez de la Serna juegan con las correspondencias visuales de los signos alfabéticos y numéricos. Como recuerda César Nicolás, esas asociaciones retoman la *agudeza ilustrada* del período barroco que, combinada con rasgos de humor y lirismo, producen un efecto de extrañamiento ⁴⁸⁹: "La B es el ama de cría del alfabeto", "El Zoo es según los animales que tenga, una Z seguida de más o menos oes Zoooooooooooo", "RRRRRRR... (Un regimiento en marcha)", "El ocho es el reloj de arena de los números", "El seis es el número que va a tener familia".

Este énfasis en la letra se comprende dentro de la estética moderna, la cual privilegia y semiotiza todo tipo de significantes hasta el extremo de que, rota la alianza entre el haz y el envés del signo lingüístico, puede llegar a producir objetos gráficos autónomos.

Ciñéndonos a la Península Ibérica, indiquemos cómo los escritores catalanes, entre 1916 y 1924, supieron compaginar el dibujo con la letra. Precursor de ese remozamiento polifónico será Rafael Nogueras Oller que en *Les tenebroses* (1905) incluye un poema en forma de **S**, cuya configuración refuerza el mensaje vitalista del texto, a más de *collages*, versos escalonados ⁴⁹⁰.

De mayor alcance e interés es la obra de Josep-Maria Junoy, introductor de la nueva sensibilidad cubista en las letras catalanas. Sus poemas, aunque de inspiración apollinairiana, se apartan de la tendencia figurativa y de la fascinación por los objetos del creador francés, como muestra su "Art Poètica" (Figura 20) ⁴⁹¹, poema letris-

⁴⁸⁸ Recomendamos la lectura del capítulo de "L'écriture en jeu" en Gérard Genette, *Mimologiques*, Paris, Seuil, 1976.

⁴⁸⁹ *Ramón y la greguería*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988, pp. 115-118.

⁴⁹⁰ Para una revisión de los artificios visuales de la primera vanguardia catalana consúltese nuestro estudio, *La poesía visual en España*, cit. pp. 75-96.

⁴⁹¹ *Poemes i Caligrammes* (1920), incluido en *Obra poètica*, estudi i edició per J. Vallcorba, Barcelona, Quaderns Crema, 1984.

ta que presenta en la cabecera de la página una **Z** unida por una hilera de puntos a una **A**, situada al pie.

ART POÈTICA



Ilustración 20. Josep M. Junoy, *Poemes i Calligrammes* (1920)

A tenor del título, el poema adquiere el aspecto de un manifiesto en favor de la modernidad. La inversión del alfabeto, la disposición tabular y el protagonismo concedido, según la terminología Albert-Biotiana, al poeta moderno (**Z**), frente al clásico representado por la **A**, confirman el espíritu anticonformista que reniega del pasado en todas sus formulaciones comenzando por el rechazo del orden convencional del alfabeto.⁴⁹²

Sin lugar a dudas, Joan Salvat-Papasseit fue el más activo miembro de la vanguardia catalana de principios de siglo. Seguidor de Marinetti, aglutinó la faceta propagandística de firma de manifiestos ("Contra els Poetes amb minúscula", 1920) y de dirección de revistas (*Arc Voltaic*) con el cultivo de una obra en la que se exaltan los valores de la modernidad, el futuro, la juventud y el maquinismo.

Aunque el número de ejemplos podría aumentarse, valgan éstos como testimonio de que los recursos gráfico-escriturales constituyen uno de los formantes más representativos de la expresión vanguardista del siglo XX ⁴⁹⁴. En consonancia con ese principio, no es de extrañar que Phillipe Minguet convenga con Mary Ellen Solt en que la atención concedida a la materialidad física del texto constituye el imperativo común de los grupos de poesía concreta ⁴⁹⁵. Todos ellos en mayor o menos medida, con mayor o menor fortuna, exploraron las posibilidades visuales y espaciales que las palabras-clave les ofrecían.

Es evidente que Paul Claudel y el Concretismo adoptaron diferentes perspectivas ante las palabras. Si el autor francés ofrecía una interpretación léxica de los ideogramas latinos sin alterar su esqueleto gráfico, los poetas concretos activaron el mecanismo *verbo-voco-visual* con el que pretendían escenificar los valores que dinamizan el significado de las palabras.

Gérard Genette establece en el método claudeliano, dependiendo del tipo de análisis que las palabras exijan, tres grados de vinculación mimológica: el puramente semántico, el que integra el criterio semántico en el dispositivo espacial y, por último, el que añade a los ingredientes semántico y espacial la dimensión diacrónica de manera que el vocablo no es una simple colección de trazos descriptivos ni un simple cuadro, sino que deviene en imitación fiel de una serie de acontecimientos que le confieren la categoría de discurso.⁴⁹⁶

⁴⁹⁴ Creacionismo e Ultraísmo proseguirán entre 1919 y 1923 con el cultivo de una tipografía expresiva, si bien carente del atrevimiento de los vanguardistas franceses, rusos o italianos: Vid. Javier Pérez Bazo, "El componente gráfico-textual como base de la imagen visual creacionista y ultraísta", *Actes du XXV Congrès de la Société des Hispanistes Français*, Université Lumière Lyon 2, Mars 1991, pp. 221-238.

⁴⁹⁵ "Figures de lettres dans la Poésie concrète", en *Ecritures, Actes du Colloque International de l' Université de Paris VII*, Paris, Le Sycomore, 1982, p. 128.

⁴⁹⁶ *Op. cit.*, p. 343.

Por su parte, los poetas concretos acudirán a distintas estrategias ideogramáticas y diagramáticas para que la palabra, liberada de las presiones que el tiempo de la lectura le impone o de las ambigüedades que genera el contexto, recobre, por fin, su fisonomía. Pierre Garnier en *Spatialisme et Poésie Concrète* (1968) declaraba:

"Hasta ahora el poema fue el lugar de internamiento de las palabras. Hay que liberarlas. Hay que respetarlas...Hay que dejar que ellas asuman su espacio...La palabra sólo existe en su estado salvaje. La frase es el estado de civilización de las palabras. Las palabras deben ser vistas...La palabra es un objeto".⁴⁹⁷

Como resultado de esa reactivación, las palabras abandonarán su condición de meros auxiliares del concepto para recuperar su primigenia dimensión plástica y el parentesco entre el signo gráfico y el sentido ⁴⁹⁸. En esa línea figurativa, podemos citar el poema del alemán Mon "Epitaph für Konrad Bayer" (Figura 22), fechado en 1964 ⁴⁹⁹, en el que las letras **T**, **N**, **O** representan ideogramáticamente una cruz, una tumba y el cero, en consonancia con el tono elegíaco que desprenden la configuración diagramática de cruz griega (**X**) y las tres palabras —TOT, NON, MORT— de que consta el texto.

⁴⁹⁷ *Apud.* José de Souza Rodrigues, "Poesía concreta o una tentativa de expresión pluri-sensorial", en *Concretismo*, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁹⁸ Si se desea conocer cuál fue el tratamiento que recibieron las letras animadas en España, invitamos al lector a que consulte el texto de nuestra comunicación "La contraescritura poética en España" presentada en el Colloque International *Peinture et Ecriture*, París 24-26 de noviembre de 1994 y recogido en M. Prudon (ed.) *Peinture et Ecriture*, Paris, La Différence / Éditions Unesco, 1996, pp. 173-183.

⁴⁹⁹ Poema comentado por Renée Riese-Hubert en "Du tableau - poème à la Poésie Concrète" en *Ecritures*, II, Paris, Le Sycomore, 1985, pp. 283-285. De esa fuente lo reproducimos.

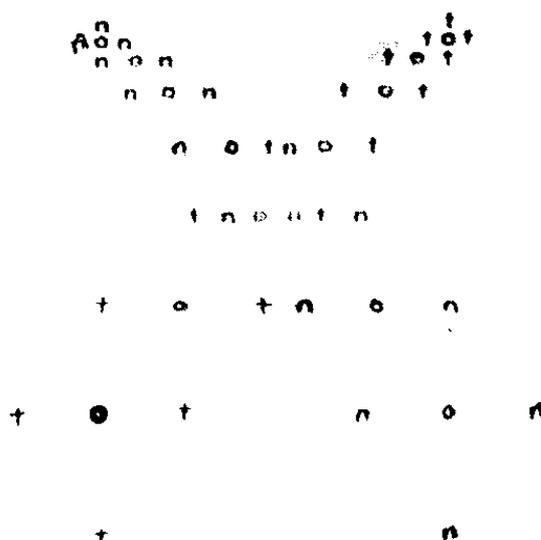


Ilustración 22. Franz Mon (1964)

Otro movimiento que comparte con el concretismo la desconfianza hacia el lenguaje es la poesía letrista. Secundando el ejemplo de los dadaístas (Schwitters), el Letrismo reclamará la autonomía semiológica de los significantes gráficos y producirá un tipo de composiciones en que los caracteres de imprenta serán utilizados como ingredientes plásticos de creaciones abstractas.⁵⁰⁰

A pesar de que el rechazo del significado es el denominador común de las prácticas letristas, hallamos en ocasiones experiencias que integran el sentido. Tras la recuperación de la dimensión física, las letras se revestirán de una dimensión ideogramática y pasarán a convertirse en imágenes metafóricas del mundo. Guillem Viladot y Joan Brossa son quienes con más fortuna indagan durante los años setenta en las analogías que suscitan los signos alfabéticos. El primero reescribirá en *Poema de l' home* (1974)⁵⁰¹ el abecedario esta-

⁵⁰⁰ Para todo ello consúltese nuestro trabajo *La poesía visual...*, cit., pp. 182-210.

⁵⁰¹ *Z-Z / I Poema de l' home* (1973), en *Poesia Completa II*, Barcelona, Columna, 1991, sin numerar.

bleciendo conexiones entre las unidades alfabéticas y los atributos físicos del hombre: **C** ulls (ojos), **O** pit (pecho), **R** cames (pierna).

Mayor complejidad estructural ofrece el poema letrista número seis (Figura 23) de *Poemes de la Incomunicació*⁵⁰². Una serie de negritas de distinto tamaño rodean al pronombre personal "jo", de suerte que queda recluido en el interior de un cuadrado. No son pocos los poemas letristas en los que, gracias al enfrentamiento espacial del yo lírico con su entorno geométrico, se plantea el *leit-motiv* de la obra de Guillem Viladot, la lucha dialéctica que el individuo mantiene con el Poder. Conforme a ese código temático, la forma cuadrada designaría la celda donde el sujeto y, por extensión, la cultura catalana, permanecen sojuzgados y reducidos al silencio por un Estado opresor. Es evidente que la obra nace con un propósito de denuncia, pero el entramado gráfico evoca otras significaciones: la disposición diagramática de un cuadro, en el que el locutor se pinta a sí mismo por medio de la enunciación gráfica. Las grafías **J** y **o** reflejarían simbólicamente al autor en el espejo de la conciencia.

⁵⁰² Texto seis de *Poemes de la Incomunicació* (1970), en *Poesia Completa*, cit.



Ilustración 23. G. Viladot, *Poemes de la incomunicació* (1970)

Si en Guillem Viladot las letras se impregnan de humanidad y resonancias históricas, Joan Brossa dará un paso más y las transformará, a semejanza de los códigos icónicos que forman los alfabetos animados ⁵⁰³, en personajes ⁵⁰⁴. Así en *Poemes visuals* (1975) ⁵⁰⁵ asistimos a la personificación de la **P** mayúscula, ya que al prolongarse el trazo vertical con un espinazo se está en condiciones de reconocer el paralelismo del grafema con la figura humana (Figura 24). Tras la humanización, la **P** de persona protagonizará dos acciones: la primera, de gran sencillez, subir un escalón, para lo cual se

⁵⁰³ Utilizamos la noción de *código icónico* con el sentido que le asigna Eco, esto es, como "unidades pertinentes de un sistema semántico que depende de una codificación precedente de la experiencia perceptiva": Cfr. *Tratado...*, cit., p. 348.

⁵⁰⁴ La antropomorfización ha sido un recurso constante en los alfabetos animados. Con ellos los escolares se iniciaban en el aprendizaje de las letras. Citemos a modo de ejemplo los abecedarios dibujados por Daumier (1836), Bertall (1961), Bessie y Bobby (1880) y la obra gráfica de Grandville. Brossa se valdrá de esa técnica como de la cosificación y la animalización para introducirnos en un universo preñado de correspondencias.

transmuta en una **R** que flexiona el palo diagonal en actitud de enca-
ramarse sobre la palabra *esglaó* (peldaño). La segunda, de induda-
ble polisemia, en el poema "Coit" (Figura 25), y en la que podemos
forjar, dependiendo de la perspectiva, diversas configuraciones — **R**
derecha y una **P** invertida, dos **RR**, una **R** y una **d** minúscula, una **R**
invertida y una **P** derecha— que, al ser fruto de una estrategia ana-
mórfica, exigen al receptor un esfuerzo de acomodación semántica
⁵⁰⁶. Remiten metafóricamente a las distintas posturas de las letras/
imágenes en la cópula.



⁵⁰⁵ Barcelona, Edicions 62, 1975.

⁵⁰⁶ Véase nuestro comentario en la comunicación "La contre-écriture...", cit., pp. 184-185.



Ilustración 24, 25, 26 J. Brossa, *Poemes visuals* (1975)

Aunque en principio la poesía letrista limite su radio de acción al material alfabético y la concreta, a una o varias palabras, no es extraño encontrar ejemplos —el propio Scala—, donde se conjuguen la revalorización de letras y palabras.

Un factor decisivo en ese proceso de regeneración del significante es la sintaxis. A diferencia de la poesía tradicional, los movimientos de vanguardia abogaron por la desintegración de la sintaxis lineal y promovieron un tipo de lenguaje más flexible, en el que los valores de orden y sucesión fueron reemplazados por el de simultaneidad y ocupación libre de la página. Al renunciar el escritor a la rigidez del código cronosintáctico, el protagonismo del receptor, a la hora de producir el sentido, aumentó, ya que debía no sólo conjugar de los procesos de lectura lineal y tabular, sino además establecer su propia trayectoria lectora en un texto, cuyas reglas desconocía.

Indica J. G. Lapacherie que todo texto implica un orden —por lo general, de izquierda a derecha y de arriba abajo— en el que deben ser leídos los signos, pero que, en ocasiones, al carecer de un programa de lectura definido, el texto concede al lector la libertad de producir una ilusión de sentido. Se produce en esos casos un cambio de estatuto estético, porque se pasa de una concepción del texto como todo autónomo, armonioso, coherente a otra, que se basa en

una estética de lo aleatorio, de lo incongruente y de lo heterogéneo.⁵⁰⁷

Pese a que los movimientos de vanguardia abolieron la sintaxis tradicional, en su lugar, introdujeron otras modalidades. Debemos a Aaron Marcus el primer intento serio de abordar la estructura visual de la poesía concreta. Tomando como base los planteamientos del teórico de la Gestalt R. Arnheim, Marcus intentó catalogar las configuraciones expresivas en la obra de los poetas concretos mediante la aplicación de las categorías perceptuales de Forma, Profundidad, Espacio y Movimiento. Con ello pretendía determinar su estilo con respecto a otras poéticas, además de sentar las bases de un análisis semiótico de la poesía concreta ⁵⁰⁸. En la misma línea formalista hemos de situar también el trabajo “Les métataxes dans la poésie concrète”, incluido en el volumen colectivo *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle* y en el que se examinan algunos tipos de la nueva sintaxis poética: *iconosintaxis*, *toposintaxis*, *tiposintaxis*, *antisintaxis*.⁵⁰⁹ Por su pertinencia en la tarea que nos ocupa nos centraremos en la *toposintaxis*.

La *sintaxis topológica*, según explica Werhesen ⁵¹⁰, supera la redundancia iconosintáctica en beneficio de la utilización de "toutes les directions de l'espace, les superpositions et les distributions symétriques ou asymétriques des plans d'un graphisme où les mots (substantifs et verbes, surtout) sont disposés dans leur sens propre en vue de relations métaphoriques savamment sériés". Por lo general, adoptó la forma sintética del ideograma o del diagrama, en la que la forma o disposición del significante reflejaba el contenido. Fue practicada con éxito desde principio de los años cincuenta por el movimiento de poesía concreta, en especial, por Gomringer en sus

⁵⁰⁷ La alternancia entre el orden y el caos que Lapacherie (“Ecriture et lecture du calligramme”, cit., pp. 194-206.) consideraba inherente al doble estatuto semiológico de los calligramas se formalizará como tema en las composiciones de la poesía concreta: Claude Gandelman, *Le regard dans le texte...*, cit.

⁵⁰⁸ “An Introduction to the Visual Syntax of Concrete Poetry”, *Visible Language*, VIII, Autom 1974, pp. 333-360.

⁵⁰⁹ J. Weisgerber (ed.), *Les avant-gardes littéraires ...*, cit., pp. 919-995.

⁵¹⁰ *Ibidem*, p. 817.

Constelaciones y por el grupo brasileño *Noigandres* (Haroldo y Augusto Campos, Decio Pignatari). Durante los años sesenta y por influencia de los concretos registramos su uso en España ⁵¹¹. Pongamos algunos ejemplos:

VVVVVVVVVVV
 VVVVVVVVVVE
 VVVVVVVVVEL
 VVVVVVVVELO
 VVVVVVELOC
 VVVVVELOCI
 VVVVELOCID
 VVVELOCIDA
 VVELOCIDAD
 VELOCIDADE

Ilustración 27. Ronaldo Azevedo (1977)

Junto al poema "Wind" de Eugen Gomringer, tal vez sea "Velocidade" del brasileño Ronaldo Azevedo uno de los textos más citados a la hora de ilustrar el ideograma. Si en el caso de Gomringer la disposición poética en forma de **W** simbolizaba la concurrencia de fuerzas del viento, en "VELOCIDADE" (Figura 26) la idea de movimiento se plasmará a través del dinamismo que sugiere la repetición del grafema **V** y del vaivén articulatorio y desarticulatorio de los constituyentes gráficos de la palabra ⁵¹².

La organización espacial, además de producir equivalentes analógicos del texto, cultiva aspectos como la posición, la dirección que dan lugar a formas diagramáticas. Pedro Xisto en "**Pau, Pao**" (Figura 27) ⁵¹³ explota los valores direccionales de una estructura

⁵¹¹ Véase nuestro estudio *La poesía visual...*, cit, pp. 210-46.

⁵¹² Fernando Millán y Jesús García Sánchez, *La escritura en libertad...*, cit. p. 114.

⁵¹³ José de Souza Rodrigues, *op. cit.*, p. 36.

cruciforme. Una triple muralla tendida desde los cuatro puntos cardinales y hecha de 'pau' (palo) delimita un recinto central en el que aparece la palabra 'pao' (pan). Con esa imagen sintética se denuncia de forma harto elocuente un sistema radicalmente injusto que emplea el alimento como instrumento de poder y de explotación social: la cruz es utilizada en su sentido de martirio.

	pau	
	pau	
	pau	
pau		pau
pau	pão	pau
pau		pau
	pau	
	pau	
	pau	

Ilustración 28. Pedro Xisto (1967)

En conexión con ese aprovechamiento *verbo-voco-visual* del lenguaje que efectuaron los concretos, hemos de situar el siguiente poema de Scala, en el que las palabras, distribuidas simétricamente, refuerzan su sentido (Figura 28) ⁵¹⁴ con la ayuda del ideograma. Mientras la disposición descendente de *nos* refleja el concepto de acogida, la orientación ascendente de *hospedaron* sugiere otro elemento, la casa, inherente a la definición léxica de 'hospedar.' Sin embargo, junto al significado literal del mensaje, se abre paso otro con resonancias existenciales.

⁵¹⁴ *Geometría del éxtasis*, cit., páginas sin numerar, reproducido en *Poesía...*, cit. p. 39.

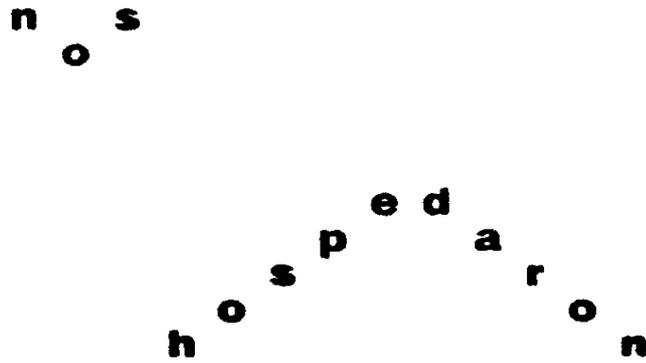


Ilustración 29. E. Scala, *Geometría del éxtasis* (1974)

Por su carácter de vivienda, los psicoanalistas establecen una identificación entre la casa y el cuerpo ⁵¹⁵. Ania Teillar explica cómo, en los sueños, nos servimos de la imagen de la casa para representar diversos estratos de la psique. La fachada significa el lado manifiesto del hombre, la personalidad. El techo y el piso superior corresponden, en analogía, a la cabeza, el pensamiento y las funciones directivas. Por el contrario, el sótano corresponde al inconsciente y los instintos. También en el budismo es corriente la homologación del propio cuerpo con la casa e incluso se llega, por su carácter de estancia temporal, a asociar el cuerpo con una hospedería.⁵¹⁶

Consecuentemente, la silueta elíptica de la casa aludiría al ser interior del hombre, en tanto que la elección del tejado pondría el énfasis en el espíritu y el deseo de elevación espiritual, como insinúan la disposición triangular de la palabra y el ruego en palíndromo *orad* ⁵¹⁷. Pero a la petición dirigida a los lectores se superpone en el interior de la palabra la forma anagramática (*h*)*orade*, que va a matizar el primitivo tono ascensional dotándolo de una dimensión mística. El budismo expresa con la acción de horadar la salida de la condición individual, la evasión del mundo. Es a través del *brahmarandhra* o

⁵¹⁵ Vid. J. E. Cirlot, *Diccionario...*, cit., p. 120.

⁵¹⁶ J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario...*, cit, p. 259.

⁵¹⁷ Sobre la base neofigurativa que connota el texto también cabe observar en la disposición de *nos* cierto diagrama de estrellas o de tres (norte, sur, oeste) de los cuatro puntos cardinales.

abertura del vértice del cráneo o techo de la casa por donde el alma del Sabio se escapa de la condición temporal ⁵¹⁸.

Retomando el hilo de nuestra exposición hemos de decir que la creciente autonomía de los significantes gráficos ha devenido en la organización pictográfica de la página, en la que los valores espaciales y la iconización de la letra sustituyen al encadenamiento lineal de los enunciados y el valor instrumental del significante. Respecto a la letra caben tres tratamientos, el figurativo, letrista y simbólico. Abundemos un poco más en estos dos últimos en el contexto de los años setenta.

José Luis Castillejo elaborará, a partir de los presupuestos del programa letrista, un proyecto de escritura que reclama la independencia de los signos escritos con respecto del lenguaje verbal. Esa emancipación del decir escrito se traducirá en una serie de obras como *The book of i's* (1969), *El libro de la letra* (1974), en las que, al abolirse los contenidos referenciales, se fomentará la dimensión puramente perceptiva.⁵¹⁹

Juan-Eduardo Cirlot creará *Bronwyn, n* (1969) a partir de las variaciones fónicas de las letras que componen el nombre de la doncella céltica, Bronwyn ⁵²⁰. En principio, la obra se puede adscribir al letrismo, sin embargo la musicalidad, el simbolismo fonético y las variaciones la sitúan en una posición diferente. La faceta cirlotiana de músico no es muy conocida. Precedió a la creación literaria y coexistieron durante los años cuarenta. En los cincuenta la abandonó y se concentrará en la investigación lingüística, si bien la influencia de las técnicas musicales —variaciones, permutaciones, atonalismo— será una constante ⁵²¹.

⁵¹⁸ *Ibidem.*, p. 197.

⁵¹⁹ Léase nuestro comentario a textos de Castillejo en "La escritura plástica...", cit., pp. 100-101.

R. Barthes ve en el desgajamiento de la letra un deseo adánico de retrotraer el lenguaje a un estadio anterior al discurso. La letra sola es inocente. Las culpas empiezan cuando se alinean para formar palabras: *Lo obvio y lo obtuso...* cit., pp. 123-24.

⁵²⁰ La misma técnica compositiva será aplicada en *Inger* (1971) y *Variaciones fonovisuales* (1996).

⁵²¹ Jaime D. Parra, "La forma generatriz y la experiencia de lo sagrado en la poesía de Juan-Eduardo Cirlot", *Ínsula*, 636, febrero 2000, pp. 8-11.

Para Cirlot los conceptos de vanguardia y mística nunca estuvieron reñidos, por el contrario, justifica su poesía experimental en tanto territorio de búsqueda de lo sagrado. Trata de no dejar vacía una zona de lo inexpresable puro y la llena de oscuros sonidos, cuyas resonancias desvelan al lector un metasentido ⁵²². Aunque aluda a unos versos de Gustavo Adolfo Bécquer (“Ideas sin palabras / palabras sin sentido”), la fuente de la lógica musical que regula su discurso se halla en los trabajos del antropólogo alemán Marius Schneider. *El origen musical de los animales-símbolos de la mitología y la escultura antiguas* (1946) fue decisivo para fundamentar su concepción mística del sonido ⁵²³. La idea schneideriana de que el lenguaje místico explota todos los recursos vocales posibles, mientras el lenguaje común se reduce a una serie limitada ⁵²⁴, es retomada por Cirlot, empeñado en hablar a Bronwyn en su propio idioma. El resultado es un rito verbal de carácter iniciático, en el que los sonidos, aparte del libre juego de evocaciones a que pueda dar lugar, actualizan un significado simbólico proveniente de las culturas celtogermánica, hebrea, semítica e india. Como complemento para la decodificación de los criptogramas, el receptor dispone de las claves que el prólogo al libro y el artículo “Simbolismo fonético Bronwyn-Bhowani” le suministran ⁵²⁵.

También Scala cifrará herméticamente sus mensajes y enlazará, fiel a la actitud simbólica, con una concepción mística de la letra, según la cual los signos alfabéticos cumplen una función cognoscitiva encaminada a revelar lo oculto. Aun cuando ésa sea la finalidad, la esencia mágico-simbólica de los signos alfabéticos se enmascara a los ojos del lector, que, no obstante, cuenta con procedimientos

⁵²² Juan-Eduardo Cirlot, *Bronwyn* (Edición de Victoria Cirlot), Madrid, Siruela, 2001, p. 542.

⁵²³ Barcelona, CSIC, 1946 y reeditado por Siruela en 1998.

⁵²⁴ *Op. cit.*, p. 156.

⁵²⁵ El artículo es el último de una serie de cuatro que, con el título “Simbolismo fonético”, publicó en *La Vanguardia* los días 14 y 17 de febrero, 18 de marzo de 1970 y 16 de abril de 1971. Pueden consultarse en Enrique Granell Trías y Emmanuel Guigon, *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1996, pp. 276-82.

como el sonido, el ritmo gráfico o la dimensión icónica de las grafías para activar sus sentidos más recónditos (*res memorandae*).

Conviene tener presente que, al pertenecer los discursos cirlo-tiano y scaliano a la semiosis hermética, toda interpretación simbólica jamás puede considerarse definitiva, porque el secreto, núcleo esencial del arte alquímico, estará siempre en otro lugar, permanentemente anunciado y eludido.⁵²⁶

A manera de hitos señeros de esa tradición simbólica en la que nuestro autor se inserta, mencionemos la caligrafía árabe, la *Cábala de los Nombres* de Abraham Abulafia y las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla.

En tal sentido, señala Alexandre Papadopoulo que, si los creyentes consideran que las grafías del *Corán* materializan la palabra de Dios, "il devenait naturel d'essayer de donner à chaque lettre par elle-même, comme à leur liaisons, à leur succession, à toutes leurs associations possibles un caractère de *beauté* que fût digne du rôle extraordinaire devolu soudain par Dieu même à l'alphabet arabe" ⁵²⁷. Este hecho, junto con la prohibición de representar figuras humanas en el *Corán* y en los edificios destinados al culto, propició un desarrollo inusitado de la caligrafía que llegó incluso a ser empleada para decorar las paredes de las mezquitas y construcciones profanas como La Alhambra y El Generalife. En todos los casos, la letra, adecuadamente integrada en la arquitectura, consiguió aunar la elocuencia estética de su trazado continuo con el significado secreto de su escritura epigráfica.

También la cultura hebrea sustentará el origen sagrado del alfabeto. En concreto, la corriente mística de la *Cábala* explicará la génesis del mundo como un fenómeno lingüístico, de tal forma que "el lenguaje es un universo en sí mismo, y la estructura del lenguaje representa la estructura de la realidad" ⁵²⁸. Por tanto, si Dios formó todo lo creado mediante la combinación de las veintidós letras fun-

⁵²⁶ Cfr. Umberto Eco, *Los límites ...*, cit., pp. 86-87.

⁵²⁷ "La calligraphie arabe", en *L'espace et la lettre, Cahiers Jussieu*, 3, Université Paris, 7, 1977, p. 138.

damentales, es misión del cabalista, según Abulafia, rescatar ese olvidado protolenguaje, en el que las letras asumen la energía creadora y concentran la sabiduría divina ⁵²⁹. Con ese fin creó Abulafia la *Ciencia de la Combinación de las Letras*, cuyo objetivo era suscitar en el alma humana un especial estado de conciencia, fruto de la meditación que se desprende del examen de las letras. La contemplación del alfabeto hebreo se convierte así en la vía para "dissigliare l'anima, sciogliere i nodi che la legano" ⁵³⁰ a fin de que el alma alcance el éxtasis místico y el conocimiento. Esta valoración de las letras, al margen de los sintagmas en que se integren, trajo consigo un movimiento especulativo sobre el significado del alifato, movimiento que desbordaría las lindes del universo hebraico para infiltrarse en la civilización cristiana. Entre los temas cabalísticos que alcanzaron gran difusión en el Renacimiento, Secret destaca la reflexión sobre el sentido de las letras que componen el *Tetragrámmaton* (YHWH).⁵³¹

En la Alta Edad Media las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla sustentarán el valor simbólico de las letras. En virtud del método etimologista que Isidoro practica, las palabras y, sobre todo, las letras son *index rerum*. El que sabe el sentido de la palabra está en disposición de esclarecer la naturaleza de las cosas. Además, las letras se caracterizan por poseer una energía oculta de carácter divino (*vis verbi*) que se transmite mediante el acto de la escritura y de la que el hablante se adueña, cuando lee en silencio o cuando articula oralmente el nombre.

Para entender esas especulaciones seudolingüísticas hay que tener presente el origen divino que la sociedad medieval asigna al lenguaje ⁵³². Dios es imaginado como *dictator*, o sea, el que enuncia,

⁵²⁸ U. Eco, *La búsqueda de la lengua ...*, cit. p. 37.

⁵²⁹ G. Scholem, *La Cábala y su simbolismo*, cit., p. 85.

⁵³⁰ G. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, cit., p. 143.

⁵³¹ *La kabbala cristiana del Renacimiento*, op. cit., pp. 26-28.

⁵³² Hasta la aparición de la imprenta el sentimiento sacro de la escritura —para los monjes, más que medio de acción, la escritura era Don de Dios— subsistirá atenuada bajo dos formas fundamentales, a saber, en la credibilidad de la palabra que respalda el discurso

mientras el poeta-copista transcribe las ideas-fuerza a un texto ⁵³³. Por ese motivo, al ser el libro fuente de enseñanza, las cuestiones relacionadas con la ortografía y la caligrafía cobraron gran importancia en esa época ⁵³⁴.

Juan-Eduardo Cirlot había dejado listas para la imprenta las *Nueve variaciones fonovisuales sobre el nombre de Bronwyn*. Constituían una nueva entrega de la serie de Cuadernos blancos que desde 1960 venían apareciendo; sin embargo, la muerte interrumpió el trabajo. Las *Nueve variaciones* formaban parte de un proyecto más amplio, titulado *Variaciones fonovisuales*, y en el que se agrupaban las referidas a Inger Stevens, Helma y Bronwyn ⁵³⁵. De esta última escogemos la tercera variación ⁵³⁶.

de textos literarios y en la reivindicación de la autoridad libresca: Paul Zumthor, *La letra y la voz*, cit., pp. 134-135.

⁵³³ Como afirma Zumthor (*Ibidem.*, pp.122-123), esa representación plasma el origen netamente oral de los textos manuscritos. Por lo general, en los *scriptoria* medievales se escribía al dictado.

⁵³⁴ Paul Zumthor, *Langue, Texte, Enigme*, cit., pp. 16-18. y el capítulo que Edgar de Bruyne dedica a Isidoro de Sevilla en *Estudios de estética medieval*, op. cit., pp. 84-116.

⁵³⁵ *Variaciones fonovisuales*, prólogo de Eugenio Granell Trías, Barcelona, Pàgines Centrals, 1996.

⁵³⁶ J. E. Cirlot, *Bronwyn*, cit. p. 569

BRO N WYN
 BR YN
 B N

 W

 ON YN
 O Y

 B
 R
 O
 B R O N W Y N
 W
 Y
 N

Ilustración 30. J.-E. Cirlot, *Nueve variaciones* (1972)

El poema muestra una secuencia de transformaciones de Bronwyn, personaje cinematográfico que desencadenaría una inusual experiencia de escritura, el *ciclo Bronwyn* ⁵³⁷.

Gestado en algo más de cuatro años, se divide en dos etapas, la primera, constituida por los ocho primeros *Bronwyn* (I-VIII), abarcará desde febrero de 1967 a enero de 1969, la otra, desarrollada entre comienzos de 1969 y marzo de 1970, consta de la serie *Bronwyn, n, z, x, y*. Aunque unidas por el mismo trasfondo visionario, adoptan diversas formas artísticas ⁵³⁸. Mientras los primeros ocho li-

⁵³⁷ El *ciclo Bronwyn* tiene su origen en una película proyectada en Barcelona en 1966, *El señor de la guerra* de Franklin Schaffner, y en la fascinación que la actriz Rosemary Forsyth interpretando el papel de Bronwyn ejerció sobre Cirlot. Se compone de dieciséis libros, además de artículos, dibujos y esquemas. Victoria Cirlot realizará en el 2001 una edición completa de todo este material que el poeta había ido publicando en cortísimas tiradas de cien ejemplares como máximo y en periódicos: *Op. cit.*, p. 19.

⁵³⁸ Para conocer la evolución de Cirlot, que avanza desde una posición surrealista heterodoxa hacia el campo de lo trascendente, léase el artículo de Giovanni Allegra, "Juan-Eduardo Cirlot, Del surrealismo a lo simbólico", en Gabriele Morelli (ed.), *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla, El Carro de Nieve, 1991, pp. 289-313.

bros manejan estructuras métricas, los cuatro restantes exploran una vía de carácter experimental, basada en la recuperación del material sonoro. Jaime D. Parra advierte dos líneas fundamentales: una eminentemente aliterativa, fruto de la influencia de las literaturas célticas, altogermánicas y escandinava y otra, entroncada con los modelos constructivos procedentes de la música (Stravinski, Schönberg) y la cábala (Abulafia) ⁵³⁹.

La variación tercera aplica una técnica de origen musical, las variaciones, que Cirlot puso por primera vez en práctica en 1954 con la rima LIII de G. A. Bécquer y que continuaría en *Bronwyn, n* (1969) e *Inger. Permutaciones* (1971). La singularidad de este ejemplo reside en la importancia concedida a la disposición gráfica. Se narra la historia de Bronwyn con la ayuda de procedimientos visuales como el caligrama, el ideograma y el diagrama.

La historia se articula en tres momentos. Para entender el inicial debemos tener presente la dedicatoria del ciclo “A la que renace de las aguas”. La visión de Bronwyn saliendo de las aguas del pantano constituye el contrapunto invertido de la muerte de Ofelia. Sale de las mismas aguas y con las mismas flores para que Chrysagon de la Cruz, el señor de la guerra, se enamore de ella y pierda su feudo y la vida, en suma, para vengar el rechazo de Hamlet a Ofelia ⁵⁴⁰. Responde Bronwyn a los arquetipos de la amada muerta saliendo del sepulcro acuático y la doncella nacida del mar (Afrodita). La letra **N** nos sitúa en el contexto marino. Representa las aguas en su aspecto destructor. A ambos lados se despliegan dos formas que se asemejan a unas alas y que representarían con el contraste entre sonidos graves (**BRON**) y agudos (**WIN**) el movimiento simbólico de la emersión ⁵⁴¹. Se cita en este punto uno de los primeros caligramas conocidos, el de las Alas de Simmias (siglo IV a. C.). De él se retoma la correspondencia entre las alas y el amor para sugerir el des-

⁵³⁹ “La forma generatriz...”, cit., p. 8.

⁵⁴⁰ “El retorno de Ofelia”, en Juan-Eduardo Cirlot, *Bronwyn*, cit., pp. 590-92.

⁵⁴¹ Para confirmar esa hipótesis aportamos dos pruebas más: las lecturas horizontal y ascendente-descendente trazan la silueta de unas alas y el término inglés wing [win] se traduce por ‘alas’.

lumbramiento sufrido por el yo lírico al contemplar a Bronwyn saliendo de las aguas, al tiempo que la posición hegemónica del grafema **N** preludia la naturaleza trágica de la pasión. Cirlot, al analizar el simbolismo fonético del nombre de la doncella, señala que la expresión material afirmativa de la primera sílaba (**BRO**) termina en un impulso a la disolución (**N**) que se prolonga en la segunda parte, **WYN**, constituida por tres sonidos negativos que culminan nuevamente en la **N** ⁵⁴². El yo lírico obedece a la llamada del *amor fou* — resolviendo la adivinanza fonética **B...N** podemos leer *ven*— que lo conduce a la extinción ⁵⁴³.

En el segundo momento las alas, que actúan como atributo de los seres espirituales, ascienden hacia lo alto y ocupan una posición preeminente. La **W** representa ideogramáticamente a la doncella céltica transformada en ángel. Se trata de un ángel poderoso que anuncia su muerte, la Daena de los sufíes ⁵⁴⁴, pero también la *donna angelicata* de los trovadores provenzales y los poetas del *dolce stil nuovo*. En el plano inferior se nos presenta al sujeto lírico, evocado en palíndromo (*h*)oy...yo, en un panorama plagado de negativas — *ni...no* se lee en palíndromo— que se debate entre la aceptación o el rechazo, como sugieren las partículas conjuntivas o/y ⁵⁴⁵.

Asistimos en la última escena a la divinización de Bronwyn. El nombre propio adopta la forma de la cruz, emblema cristiano que aporta diversos matices de sentido. Como el símbolo cumple una función mediadora entre el cielo y la tierra, es razonable pensar que

⁵⁴² J.-E. Cirlot, *Bronwyn*, cit. pp. 631 y 635-37.

⁵⁴³ En sus apuntes Cirlot estableció la equivalencia entre Bronwyn y Pandora. Su relectura del nombre propio como *wrong bin* y la adición de *bring* (bryn) nos permite traducirlo como la que trae la caja del mal. Encarna la tentación victoriosa (win).

⁵⁴⁴ Clara Janés, “Visión esmeralda”, en Antonio Beneyto y Jaime D. Parra, Dossier Cirlot y el no-dónde (Primera Antología Crítica), *Barcarola*, 53, junio, 1997, pp. 93-98.

⁵⁴⁵ Lo “no” como apariencia fundamental del individuo es un concepto capital del sistema de pensamiento que Cirlot expone en el folleto *Del no mundo* (1969): Una selección puede encontrarse en el apéndice final de Juan-Eduardo Cirlot, *Obra poética* (Edición de Clara Janés), Madrid, Cátedra, 1981, pp. 319-324.

Partiendo de la idea cirlotiana de que la vida es carencia, el poema contrapone las nociones de amor y hombre. Mientras la intuición amorosa, al estar fuera del tiempo, hace posible el eterno resurgir, el hombre, sujeto a la ley temporal, se define por la concatenación de ausencias, la condición de “ser-dejando-de-ser”. El sujeto lírico se rinde finalmente al amor. Es su triunfo (win) y su derrota.

con él se nos insinúe el encuentro amoroso del yo poético y la doncella/diosa ⁵⁴⁶. Fruto de esa conjunción de contrarios son los valores de sufrimiento y muerte sacrificial que acompañan la pasión amorosa. Advirtamos que los ejes horizontal y vertical confluyen en la **N**, grafema que une al simbolismo disolutivo la condición de *omphalos* o centro cósmico. Hacia él se orientan los brazos de la cruz como los del enamorado en busca de la unidad. Como un atisbo de esa plena identificación con la Shekina interpretamos el intertexto verbal *uno*, surgido en torno al centro y una vez efectuada la equivalencia w-u. Para lograrla ha de hundirse en el no-mundo, porque en él hay *algo*, la amada como *anima mater*, que empuja hacia el eterno resurgir ⁵⁴⁷.

El mérito de este poema reside en haber plasmado merced a procedimientos verbo-voco-visuales el conjunto de transformaciones que la figura de Bronwyn ha sufrido a lo largo del ciclo y que Cirlot explicaría en una carta de junio de 1970 a la poeta y directora de la revista venezolana *Árbol de fuego*, Jean de Aristeguieta: "Bronwyn pasó de imagen de mujer a idea, a ángel, de ángel a visión de la Deidad" ⁵⁴⁸.

Retornando a la obra de Scala, verificamos ya en su primer libro una decidida tendencia a semantizar las letras y a que el ritmo gráfico adquiriera valores icónicos. La obra literaria se sitúa, pues, como Mihai Nadin aseguró a propósito de la poesía concreta, "dans la zone d' interrelation / interaction des langages, dans l' espace, difficile à décrire en terms sémiotiques (ou autres) dans laquelle la perception sensorielle directe et la valorisation rationnelle de cette perception se superposent (de façon relative)" ⁵⁴⁹. Este hecho condiciona decisivamente la operación de reconocimiento de códigos y de descifrado. Ya no basta con la aplicación del sistema lingüístico,

⁵⁴⁶ Reflejaría a la Shekina de la tradición hebraica, el lado femenino de la Deidad.

⁵⁴⁷ "Vivimos en la nada, no es que caigamos en la nada al morir. La muerte sólo es la zona oscura de la vida. En ella *algo* empuja hacia el resurgir. Ese algo (*anima=mater*) es como un hilo enterrado en la sombra.": *Obra poética*, cit., p. 324.

⁵⁴⁸ *Bronwyn...*, cit., p. 27.

⁵⁴⁹ "Sur le sens de la poésie concrète", *Poétique*, 42, abril 1980, p. 263.

ahora es necesario que entren en juego otros códigos, como el visual. En consecuencia, el receptor habrá de poner en práctica una estrategia de carácter englobador, que integre tanto las insinuaciones que la figura despliega con relación al texto como los significados que el texto vuelca en la imagen, ya que el sentido aflora, según sostiene Louis Marin ⁵⁵⁰, de la circularidad significativa del texto y la figura.

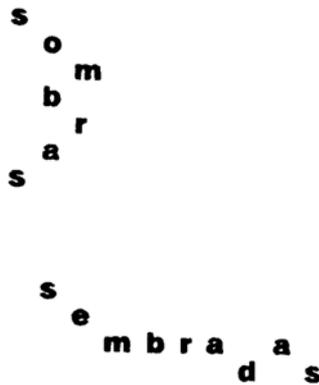


Ilustración 31. E. Scala, *Geometría del éxtasis* (1974)

La complejidad semiológica de los textos se evidenciará, en ocasiones, merced a la yuxtaposición de las unidades lexemáticas que, a la vez que remiten a otros tantos signos lingüísticos, pueden ser leídas como ideogramas. De esa manera, la recurrencia del grafema **S** como la configuración ondulante del poema "**sombras sembradas**" de *Geometría del éxtasis* (Figura 30) ⁵⁵¹ bien pudiera interpretarse como un emblema del autor, puesto que se corresponde con la letra inicial de su primer apellido Scala o bien como una serpiente —*Razón de ser-pentinas* reza el subtítulo— que representara metafóricamente a la poesía de corte visionario.

Para esclarecer el entramado metafórico, hemos de poner en práctica nuestra competencia enciclopédica y acudir al código simbólico, donde se especifica la significación de sierpe. Comúnmente

⁵⁵⁰ *Estudios semiológicos*, Madrid, Comunicación, 1978, p. 52.

⁵⁵¹ *Geometría del éxtasis*, cit., páginas sin numerar, reproducido en *Poesía...*, p. 17.

la serpiente ha sido vinculada a la fecundidad e incluso asimilada a los órganos sexuales masculino y femenino ⁵⁵², por lo que creemos que no es descabellado explicar el deslizamiento de la línea impresa por la albura paginal como un simulacro de procreación, sobre todo si reparamos en las insinuaciones eróticas de los parónimos sombra sembradas. Además, la sierpe, como surge enigmática a la superficie para de nuevo desaparecer y refugiarse en las capas profundas de la tierra, ha sido juzgada como portadora de la sabiduría abisal y los grandes arcanos ⁵⁵³, por lo que aparece relacionada con las prácticas adivinatorias que se realizaban en ciertos antros oraculares de la Grecia antigua, en los que se rendía culto a dioses revestidos del aspecto de serpientes.

Con todo, la estrecha vinculación de la sierpe con el mundo de las sombras nos aporta un nuevo motivo, el de la mítica caverna platónica. Platón nos expone a través de este modelo una teoría del conocimiento, basada no en la apropiación de algo exterior al sujeto, sino en un cambio de orientación de la mirada. Se trata de girar la atención del espíritu hacia lo más verdadero, abandonar la confusión que producen las sombras y ascender a la mirada exacta y rigurosa que proporciona el mundo de las ideas. No obstante, el cautivo iluminado —el filósofo— para llegar a ver con claridad las cosas verdaderas deberá entrenar su mirada, primero en las sombras y luego en los reflejos, porque aquéllas, aun siendo apariencias de realidades, contienen un cierto grado de sabiduría. Por tanto, si las sombras se convierten para Platón en vías de conocimiento, qué rango van a adquirir las obras de los artistas —poetas, pintores, dramaturgos...—, si no la de apariencia (*phantasmata*), imitación de imitaciones.

La escritura y el poema mismo son en la concepción platónica sombras, reminiscencias que contienen una promesa de luz, de esperanza de vida en el conocimiento. En consonancia con ella, el trazado curvilíneo del poema suministra la figura de una serpiente,

⁵⁵² J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 934.

símbolo de la inteligencia profunda, la adivinación, en clara referencia a la matriz visionaria que traspasa la obra scaliana.⁵⁵⁴

También es posible apreciar, junto al eco transtextual del pensamiento platónico, la impronta de neoplatónicos como Giordano Bruno, que, fruto de la revalorización renacentista de la imaginación, desarrolla un arte de la memoria, que aspira a alcanzar el conocimiento del universo a través de imágenes mágicas (Sellos).⁵⁵⁵

Dado que el grafema **S** expresa, conforme al código simbólico, la fusión de los contrarios, el grafema **O**, que describe un círculo, representará el sentido cíclico de la existencia. En "**despuésantesahora**" (Figura 31) ⁵⁵⁶ el alineamiento esférico de los adverbios de tiempo tiene la función de recrear la ley que rige el destino de los hombres, a la par que sugiere miméticamente la esfera de un reloj ⁵⁵⁷. Mas si trastocamos la linealidad sintagmática, aflora un intertexto oculto en semipalíndromo de carácter doctrinal. La experiencia del paso del tiempo desencadena un aviso que cierra el collar aparentemente abierto: *Orad. Es pues santa hora*. Se fundamenta el ruego en la idea de la vida como "hora santa", es decir, preludio de la muerte. Por ese motivo, el creyente reza en la llamada Hora Santa en recuerdo de la oración de Jesucristo en el Huerto de los Olivos.

⁵⁵³ H. Bayley, *The Lost Language...*, cit., tomo II, pp. 208-23.

⁵⁵⁴ Notemos que desestructurando paragramáticamente el enunciado asoman intertextos como *sombras obras (h)embra das* que, asociadas a la **S**, inciden en la clave hermética de la obra de Scala.

⁵⁵⁵ Bruno pretende enseñar en *De Umbris idearum* un método por el que el sujeto, mediante determinados artificios imaginativos de ordenación y concatenación, asciende de la sombra de las tinieblas a la sombra de la luz, de la ignorancia al conocimiento: Ignacio Gómez de Liaño, *El idioma de la imaginación*, cit., p. 267.

⁵⁵⁶ *Geometría del éxtasis*, cit., páginas sin numerar, reproducido en *Poesía...*, cit., p. 43

⁵⁵⁷ J. Chevalier señala que desde la más lejana Antigüedad, el círculo ha servido para indicar la totalidad, la perfección, para englobar el tiempo y medirlo mejor. Los babilonios lo utilizan para medir el tiempo: *Op. cit.* p. 302

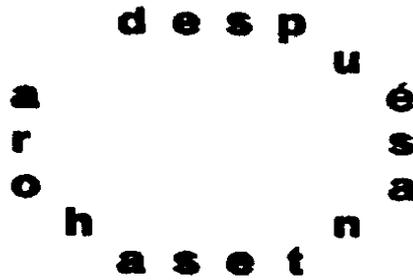


Ilustración 32. Geometría del éxtasis (1974)

La supresión del espaciado entre las palabras, anunciadora del código totalizador de *SOLUNA*, introduce una nueva lectura, ya que transforma nuestra percepción del diagrama esférico. Se asimila el trazado circular del poema con el de un *mandala*. Como ya apuntara Jung, la descripción de un círculo fascinador es el medio mágico primitivo que utilizan para delimitar un territorio como sagrado o inviolable ⁵⁵⁸. También el poema crea un recinto sagrado, porque la compenetración de los tres tiempos y la representación del cielo trascendente por medio del círculo instauran la noción de eternidad.⁵⁵⁹ De los datos expuestos se desprende que el proceso compositivo del poema hunde sus raíces en la experiencia extática. Por ella, el poema deja en suspenso el devenir y, al situarse en un tiempo sin tiempo, reestablece el Tiempo Primordial del Principio ⁵⁶⁰. En suma, el poema se erige en *kairos*, esto es, en instante transfigurado por la revelación.

En "**cenizas circulares**" (Figura 32) ⁵⁶¹ hallamos una alusión transtextual a la sentencia bíblica "Pulvis erit..." Ambos plantean la concepción rotatoria de la existencia, pero con la diferencia de que la sentencia hace hincapié en la vanidad del mundo y el poema, en la

⁵⁵⁸ *Psicología...*, cit., p. 69.

⁵⁵⁹ Para reforzar esta hipótesis, observemos que en la iconografía cristiana, el motivo del círculo simboliza la eternidad y que, para los sufíes, Dios se compara con un círculo, cuyo centro está por doquier: Cfr. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 301-304.

⁵⁶⁰ Mircea Eliade atestigua que la experiencia mística de los "primitivos" como de los cristianos implica un retorno al Paraíso: *Imágenes...*, cit., p. 181.

regeneración cíclica. De entrada, el poema transmite un "pathos" dramático, puesto que muestra un círculo quebrado en dos mitades. Esa separación se afianzará en el primer semicírculo, que representa plásticamente el proceso de desintegración corporal, y se prolongará en parte del segundo. No obstante, la esperanza de la *renovatio* brota al reconducirse la progresión descendente en una leve ascensión, que nos lleva a imaginar una futura reunificación de las dos cavidades. Desde el punto de vista simbólico, esta idea ha de confrontarse con el hecho de que la ceniza se liga, de un lado, con la disolución de los cuerpos y, de otro, con el fuego, el sol, la germinación ⁵⁶². Gilbert Durand asegura que las hogueras rituales encierran una reminiscencia sacrificial, en la que el fuego es, simultáneamente, agente destructor y de regeneración.⁵⁶³



Ilustración 33. Geometría del éxtasis (1974)

⁵⁶¹ *Geometría del éxtasis*, cit. , páginas sin numerar, reproducido en *Poesía...*, cit., p. 24.

⁵⁶² J. E. Cirlot, *Diccionario...*, cit., p. 123 y J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 270-271.

⁵⁶³ *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, ob. cit., p. 314.

Dentro de la cultura universal, el mito del Ave Fénix encarna la periódica destrucción y recreación. Junto con el vellocino de oro y los trabajos de Hércules, el Fénix constituye uno de los motivos iconográficos más habituales de la literatura alquímica, que la escenificación gráfica actualiza en el poema.

Cuando el Fénix veía su fin, formaba un nido de maderas y resinas aromáticas, que exponía a los rayos del sol para que ardieran y extinguirse en sus llamas. De la médula de sus huesos nacería otro ave que simboliza la regeneración de la vida universal y la finalización de la Gran Obra ⁵⁶⁴. Paralelamente, el poema nos suministra un término "cenizas" que potencia su significado de 'reliquias de un cadáver' con una disposición tipográfica descendente que describe el movimiento de consunción tal vez del Ave. Infiltrado en el interior y en palíndromo, permanece el intertexto lingüístico *ceras lucir* que completa la ambientación lúgubre con la evocación de los velatorios. Ahora bien, "cenizas" y "ceras" encierran otro significado simbólico. Hacen referencia al poder transformador del fuego que consigue sublimar las cenizas y convertirlas en oro. Poéticamente, ese encumbramiento hacia el estado de plenitud se registra en tres niveles: el semántico, mediante el intertexto lingüístico *izas* (*cenizas izas*), el visual, por la insinuación gráfica de una subida y el simbólico, en el valor de vida ascendente que conlleva la vela.

De efectuar el lector mentalmente la operación de cierre de las dos concavidades, surgirá ante sus ojos, el sinónimo del oro, el sol.⁵⁶⁵ Con todo, la acción fertilizadora del calor ya se sugiere por la connotación femenina de los semicírculos (*senos*). El sol no sólo altera la naturaleza de los cuerpos, lo masculino se transmuta en fe-

⁵⁶⁴ J. E. Cirlot, *Diccionario...*, cit., p. 204 y J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 495-497.

⁵⁶⁵ No olvidemos que el símbolo más antiguo de la alquimia, el *Ouroboros*, presenta idéntico diseño circular. Ilustración de la Gran Obra Alquímica, la serpiente que se muerde la cola pretende expresar el carácter cíclico de la naturaleza, puesto que, según la inscripción "Hen to Pan", Todo proviene del Uno y vuelve al Uno: C. G. Jung, *Psicología...*, cit., 214.

menino, sino que también las funde en el Fénix, ave, de resultas, hermafrodita.⁵⁶⁶

No debemos pasar por alto, por evidentes que sean las implicaciones alquímicas, otros sentidos que nos suscita el enunciado. Louis Marin afirma el carácter esencialmente dinámico de la lectura. Haciéndose y deshaciéndose sin cesar, las figuras ponen de manifiesto su polisemia activa. Cada figura condensa una serie de paradigmas y no adquiere sentido más que en la sobredeterminación que recibe del campo asociativo.⁵⁶⁷ Así sucede con el círculo, el cual puede ser interpretado como el correlato geométrico del mito del Ave Fénix o representar sobre la base del isomorfismo sepulcro-cuna el vientre materno, y con él, un larvado sentimiento de retorno a la cálida intimidad de la madre ⁵⁶⁸. También puede reduplicar el anhelo de unidad e infinitud que ya de por sí va vinculado al Ave Fénix: y que, en el Occidente cristiano, significa el triunfo de la vida sobre la muerte.

⁵⁶⁶ J. F. Alonso, *Alquimia, Cábala, Simbología, op. cit.*, p. 174.

⁵⁶⁷ *Estudios semiológicos*, cit., p. 52.

⁵⁶⁸ Léanse las páginas que Gilbert Durand dedica a este tema en el apartado de "Los Símbolos de la Intimidad" dentro de su libro *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, cit, pp. 224-229.

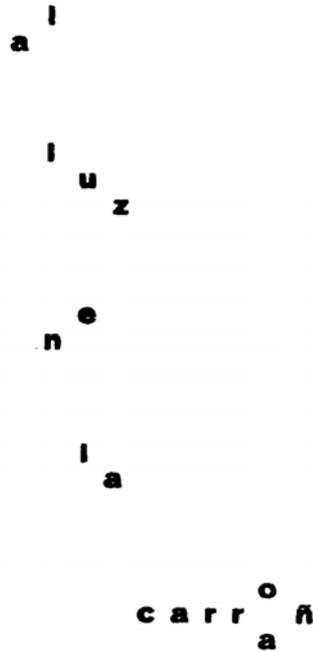


Ilustración 34. *Geometría del éxtasis* (1974)

El poema "**la luz en la carroña**" (Figura 33) ⁵⁶⁹ carece de la fuerza dramática de "**cenizas circulares**", pero tiene el mérito de aglutinar los ideogramas gráficos **S** y **O** y de anticipar el significado de la **T**. Gráficamente, el poema adopta el ya comentado simbolismo de la sierpe para objetivar a través del ritmo ondulatorio de la línea poética el movimiento genesiaco de la luz que reanima la carroña. Para los alquimistas las heces cobran un significado especial, porque, aunque son signos de disolución, permiten alcanzar el estadio más alto, el cuerpo de oro ⁵⁷⁰. Definidas en el más puro estilo paradójico como "prisión de oro", "tumba del rey", los desechos invitan a extraer su recóndita y preciada materia con el fin de sublimarla en oro, una vez desnudada de impurezas. Esa continuada búsqueda de la piedra filosofal, que tiene su correlato estético en el forcejeo del creador por hallar el máspreciado metal, la Palabra absoluta, se plasma tanto en la lectura inversa del poema —*la carroña en la luz*

⁵⁶⁹ *Geometría del éxtasis*, cit., páginas sin numerar, reproducido en *Poesía*, cit., p- 51.

⁵⁷⁰ Felipe Alonso, *Alquimia, Cábala, Simbología*, op. cit., p. 170

— como en el dinamismo circunferencial de las dos últimas sílabas del término "carroña", que funciona como llamada al lector para que avance ahora en sentido contrario. Surge así el *oro* como símbolo del conocimiento hermético y de la inmortalidad.⁵⁷¹

La significación pictográfica de "carroña" no se extingue aquí. Por un lado, nos suministra un apunte del emblemático "carro de fuego" ⁵⁷², con el que se alude al periódico renacer de la vida — "carroña": *carro, año*—. Por otro, el alineamiento horizontal, junto con el sentido de "carne corrompida", sugieren la figura diagramática de una tumba, coronada por una cruz latina ⁵⁷³. Se sustancia, por tanto, en esta última fase del poema el movimiento vivificador de la luz que ya anotábamos. La luz libera de su prisión al espíritu y lo conduce hacia la inmortalidad, como a Elías el carro de fuego. El agente de esa liberación es Cristo. La luz y la cruz constituyen *imágenes Christi*.

En la segunda entrega la letra conservará la dimensión ideogramática, aunque esta vez sin las incursiones espaciales que caracterizaron *Geometría del éxtasis*. Como hemos señalado anteriormente, *SOLUNA* descansa sobre la repetición letánica de una misma fórmula lingüística, consistente en la trabazón de dos antónimos por medio de una letra común. Ese signo, al tener la misión de enlazar nociones contrapuestas, descubre su función mágica, puesto que actúa a modo de fognazo desvelador de las secretas correspondencias de la Naturaleza. Antonio Enrique, en el ensayo que acompañaba la primera edición de 1977, pone de manifiesto la naturaleza alquímica de este procedimiento de homologación de los contrarios: "El Verbo, entonces, no es sino la hierogamia de los antónimos unidos por el anillo mercurial de un letra afín, que les sirve de eslabón y alma del nuevo módulo. En otras palabras, sólo la conexión de tesis y antítesis da la síntesis y esta, la verdadera Reali-

⁵⁷¹ J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 784-786.

⁵⁷² *Ibidem*. pp. 254-257.

⁵⁷³ Utilizamos la noción de diagrama con el sentido con que lo maneja, siguiendo a la semiótica americana, Lapacherie, esto es, como icono que reproduce las relaciones del objeto de referencia: Vid. J. G. Lapacherie, "De la grammatextualité", cit. p. 287.

dad" ⁵⁷⁴. Luego asistimos a los nupcias químicas en el atesoramiento de la palabra y a su posterior condensación en los cincuenta elementos que componen el listado final.⁵⁷⁵

Observemos, sin embargo, cómo la extrema parquedad del texto, reducido a un conjunto de compuestos nominales, refleja un profundo sentimiento de desconfianza en la palabra que entronca, con toda una poética de la mudez y de la imposibilidad del decir. Hitos de esa postura silenciaria son Dante, la Mística del siglo XVI, los *haikus*, el Simbolismo y el Romanticismo ⁵⁷⁶. Recuerda César Nicolás que bajo la poesía contemporánea subyace una estética esencialmente negativa, que es producto de un doble proceso de desposeimiento y ruptura. En esas circunstancias, la poesía, al estar expuesta a la experiencia límite de lo indecible, surge como una palabra paradójica que alberga revelación y ocultación ⁵⁷⁷.

En ese orden puede ser ilustrativa la referencia a la filosofía budista zen. Parte del zen de la ineficacia de la palabra para capturar la verdad, pero que se sirve de ella para poner en marcha los mecanismos internos del individuo que conduzcan a la iluminación. La prueba consiste en plantear a los discípulos un *koan*, pregunta sin pregunta, sin respuesta, con la que se pretende crear un estado de perplejidad tal que la propensión lógica a comprender el enigma sea destruida y se abra paso a otro modo de operar que trascienda el dualismo conceptual y haga posible la luz ⁵⁷⁸. Ése es también el deseo que anima a autores como Escher y Scala. "Día y Noche" de Escher nos suministra imágenes ambiguas que pueden ser leídas como pá-

⁵⁷⁴ "Un espejo que atempera la luz y la proyecta", en Eduardo Scala, *SOLUNA*, cit., p. 116.

⁵⁷⁵ Cincuenta es el arcano de la afinidad de los contrarios, [...] signo de la reciprocidad, alma universal: *Ibidem.*, p. 115.

Como en los tratados medievales del Arte de la memoria, el índice desempeña una clara función mnemotécnica, la de subrayar la idea que da cohesión al conjunto del libro, el tránsito de la dualidad a la Unidad.

⁵⁷⁶ George Steiner, *Lenguaje y silencio...*, cit.

⁵⁷⁷ "Componentes semióticos ...", cit. p. 37-38.

⁵⁷⁸ Hofstadter, *Gödel...*, cit., pp. 275-284.

Roland Barthes señala que el Zen o su rama literaria, el *haikai*, aparecen como prácticas destinadas a detener el lenguaje, a bloquear el juego obsesivo de sustituciones simbólicas que constituyen nuestra persona. Ante esa ruptura del sentido, las vías occidentales de interpretación se vuelven inoperantes: *El imperio de los signos*, cit., p. 100-101.

jaros blancos o negros, como pájaros o parcelas de campo, en tanto que Scala acude a una serie de artificios criptogramáticos (el acróstico, el palíndromo, el anagrama) con los que superpone a la literalidad del mensaje diversas capas de sentido, normalmente hermético.

Si entre la significación y sentido se abren espacios vacíos, lugares de indeterminación, el lector habrá de rellenarlos analizando las pistas que el propio texto ofrece o acudiendo a otros textos con los que forma sistema.⁵⁷⁹

Como prueba de que una semiótica del texto aislado ciega la vía del entendimiento poético, citemos el grafema **S**, cuyo empleo en la obra de Scala conlleva carga simbólica. Se equipara nuevamente con el *leit-motiv* scaliano de la serpiente alquímica. Como símbolo de la fuerza primitiva que es, introducirá un factor de movimiento de arriba a abajo y de abajo a arriba, de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, además de que servirá, como símbolo de la *coniunctio*, para consolidar la integración entre los dos términos. Veamos, por ejemplo, el poema del segundo libro:

CELESTESUELOS

En él la **S** cumple la misión de unificar los conceptos de Cielo y Tierra, al igual que se ve en un manuscrito veneciano al *Ouroboros* con sendas mitades del cuerpo pintadas de color negro y blanco en referencia a la tierra y cielo, respectivamente⁵⁸⁰. De acuerdo con el aforismo contenido en la *Tabla Esmeralda* "lo que está abajo es como lo que está arriba y lo que está arriba es como lo que está abajo, a fin de realizar los milagros de una sola cosa"⁵⁸¹, la Tierra se convierte en espejo en el que se refleja un sol palindrómico que se encuentra en el envés de "SUELOS". El texto nos permite, además,

⁵⁷⁹ W. Iser, *El acto de leer*, cit., pp. 280-309.

⁵⁸⁰ J. E. Cirlot, *Diccionario...*, cit., p. 345.

⁵⁸¹ F. Alonso, *op. cit.*, p. 342.

otro nivel de lectura si consideramos el calambur *celestes velos*. El poeta, como el alquimista, pretende descorrer el velo de la ignorancia y alcanzar el conocimiento (*Sapientia Dei*) que se encuentra simbolizado por el Sol. Recordemos que piedra filosofal significa "piedra que lleva el signo del sol" y que el rojo connota en los grabados alquímicos la perfección, porque es el color de la piedra filosofal ⁵⁸².

Idéntica función desempeña la letra **S** en

CIMASIMAS

El grafema reuniría, junto a las nociones de lugar (Cielo, Tierra), las acciones complementarias de ascenso (CIMAS) y descenso (SIMAS). Espoleado por la repetición en eco de *más i más*, el hecho de elevarse a las más altas cotas del espíritu redundaría indefectiblemente en el entendimiento del oculto reino del yo y viceversa ⁵⁸³, como sancionara Hermes Trismegisto en la *Tabla Esmeralda*: "El (Sol) sube de la Tierra al Cielo y de nuevo baja la Tierra, recibiendo la fuerza de las cosas superiores e inferiores. Obtendrás de esa forma toda la gloria del mundo y por tanto toda la oscuridad se alejará de ti" ⁵⁸⁴. Esa profunda simbiosis que compenetra a las CIMAS con las SIMAS puede ser entrevista por el anagrama *MISA*, el cual alude al proceso de transustanciación que se opera sobre los elementos materiales ⁵⁸⁵.

Estos sucesivos acercamientos al tema de la serpiente culminarán doce años más tarde en *Genomatría*, donde el reconocimiento de

⁵⁸² *Ibidem*, p. 316.

⁵⁸³ Otros poemas como HUIDADENTRO exhortan en calambur a que nos descubramos a nosotros mismos — *huid a dentro* — con la finalidad de que podamos comprender la realidad externa del mundo desde nuestra posición en la cima o atalaya: CUEVATALAYA reza otro poema del mismo libro. El motivo antagónico de la cueva y la atalaya recuerda tal vez un grabado del siglo XV "Monte delli Ebrei", recogido por Stanislas Klossowski de Rola en la selección de ilustraciones que forma parte de *Alquimia*, cit., p. 61.

⁵⁸⁴ *Ibidem*., p. 15.

dos intertextos de naturaleza icónica —el entrelazado en espiral de los nombres HOMBRE-HEMBRA, ya apuntado en *Círculo* (1979) rescata el emblema mercurial del *caduceo* y de las dos mitades del *Huevo del Mundo*— es decisivo para la comprensión del texto.

El *caduceo*, vara alrededor de la cual se enrollan dos serpientes, es considerado por parte de los alquimistas como símbolo de equilibrio e integración de dos fuerzas opuestas. Van Lennep explica que las dos serpientes "representan para el alquimista los dos principios contrarios que deben unificarse, ya sean el azufre y el mercurio, lo fijo y lo volátil, lo húmedo y lo seco o el calor y el frío. Se concilian en el oro unitario del tallo del *caduceo* que aparece, pues, como expresión de la dualidad que preside todo el pensamiento hermético y que debe ser reabsorbida en la unidad de la piedra filosofal".⁵⁸⁶

⁵⁸⁵ Algunos alquimistas como Melchor Cibirse desarrollaron las similitudes entre esa ceremonia litúrgica y la transformación alquímica: Cfr. C. G. Jung, *Psicología...*, cit. pp. 274-280.

⁵⁸⁶ *Arte y Alquimia*, cit., pp. 18-19.

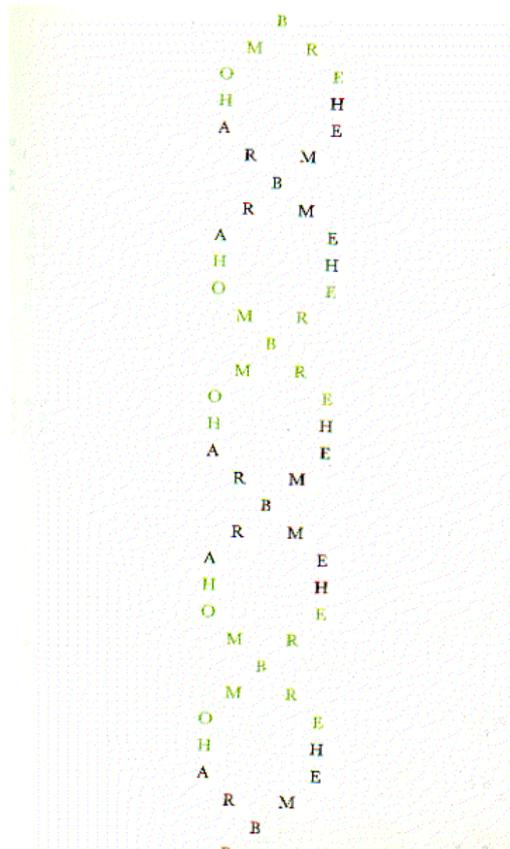


Ilustración 35. E. Scala, *Genomatría* (1987)

Desde el punto de vista compositivo ⁵⁸⁷, la letra **B** (Figura 34) actúa de eje de simetría imaginario sobre el que se enrosca la doble espiral formada por las corrientes antagónicas de lo masculino y lo femenino. Si observamos con detención la anatomía del grafema, veremos consolidada nuestra hipótesis, porque, además de ser la segunda letra de nuestro alfabeto y de estar, por ello, vinculada a la dualidad, el dibujo de los dos senos unidos por un trazo vertical parece representar de modo elíptico el cetro de Hermes, dios de la alquimia, y el número ocho, cifra de lo infinito.

Las referencias simbólicas no acaban ahí. La forma ovoide del primer módulo lingüístico se asemeja al *Huevo del Mundo*.

En numerosas culturas el huevo adquiere la consideración de Huevo Cósmico, porque encierra el primer principio de organización tras el caos. Constituye una imagen de la totalidad, que contiene, además del cielo y la tierra, el germen de todas las múltiples virtualidades. Aparece igualmente como símbolo de la renovación periódica de la naturaleza (Huevos de Pascua) y como símbolo de la transmutación alquímica.

Los alquimistas llamaban *Huevo Filosofal* al recipiente en el que se introducían los dos principios contenidos en la *Materia Prima* — uno solar, caliente, masculino, conocido como azufre, y el otro lunar, frío y femenino, conocido como mercurio — con el propósito de que actuaran el uno sobre el otro, se disolvieran y dieran lugar al oro, es decir, a la sabiduría. Por lo común esa operación ha sido representada en los grabados alquímicos por medio de unos amantes que se abrazan dentro de un recipiente maravilloso o en las aguas primordiales ⁵⁸⁸. Como acontece en las láminas, en el poema también se abordará el motivo de los amantes, pero con la salvedad de que en esta ocasión serán las palabras HOMBRE-HEMBRA las que copulen apareando dos tonalidades —una, oscura y otra, clara— del color verde, color del reino vegetal que representa la fuerza creadora de la tierra, el despertar de la vida.

Para los alquimistas el verde es la luz de la esmeralda que penetra los mayores secretos, el fuego del espíritu que traspasa todo y que reconcilia los contrarios (amarillo/azul). Se comprende entonces el papel aglutinador que el verde —ya oscuro, ya claro— desempeña entre los componentes masculino y femenino de la boda alquímica.⁵⁸⁹

⁵⁸⁷ Para conocer las concomitancias que este poema presenta con la estética del *op-art*, consúltese nuestro artículo, "Algunos procedimientos visuales ...", cit., pp. 235-238.

⁵⁸⁸ Stanislas Klossowski de Rola, *Alquimia*, cit. pp. 68-69 y 72-73. Nos parece pertinente recordar que la letra *bet* en los alfabetos fenicio y hebreo significa "casa", esto es, recinto donde los amantes encuentran solaz y amparo: Vid. Mario Satz, *Senderos en el jardín del corazón. Poética de la Kábala*, Barcelona, Kairós, 1988, p. 28.

⁵⁸⁹ J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 1060 y J. Sabellicus en *La magia ...*, cit., pp. 23-24.

Producto de ese coito de las palabras —obsérvese que el anagrama *amor* permanece oculto en el tejido textual—, surge un ritmo ondulatorio que visualiza el movimiento de las aguas fertilizadoras⁵⁹⁰ y que recrea la fuerza creadora que se derrama ininterrumpidamente como signo de vitalidad tanto biológica como espiritual y como signo de inmortalidad.⁵⁹¹

La disposición geométrica comporta una significación más vasta de naturaleza cósmica y numérica. Si atendemos a la forma semicircular, la ubicación arriba-abajo de las voces y, especialmente, la verjura, el HOMBRE se asimilaría al Sol y la HEMBRA, a la Luna.

Por otro lado, leyendo en clave matemática el poema, aflora el diagrama helicoidal del Infinito, el ocho horizontal tumbado⁵⁹². Suscita el ocho, en primer lugar, una idea de equilibrio vital, merced al paralelismo que mantiene con las serpientes del *caduceo*; en segundo término, sugiere, por su relación con el círculo, el inagotable dinamismo de la materia: no en vano el ocho se asocia a la vulva y la vara del *caduceo*, con el falo.⁵⁹³ Asimismo el número de letras de que consta cada una de las palabras respalda esa acepción amorosa. Según Sabellicus, el seis es estimado, en razón de sus cualidades armónicas, signo del matrimonio y del amor familiar.

Genomatría es, ante todo, un poema de amor, la sola mención de los sexos contrarios nos enfrenta al paradigma alquímico del hermafrodita, del ser doble, mercurial, encarnación de la fórmula de la integración de los contrarios en la totalidad. Marcel Duchamp, experto jugador de ajedrez y quizá el más dotado alquimista del siglo XX, nos ofreció en sus *ready-made* un muestrario, no sólo de obje-

⁵⁹⁰ Para fundamentar la conexión verde-agua, recordemos que Afrodita, diosa del amor, nació de la espuma del mar.

⁵⁹¹ En la Edad Media los pintores coloreaban de verde la cruz, que como sabemos es instrumento de regeneración del género humano. Universalmente, los ramos verdes simbolizan la inmortalidad: Vid. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 1057-60.

⁵⁹² Apunta Ghyka en *El número de oro* (*op. cit.*, tomo II, p. 89) que el interés de la Magia en captar el principio de fecundación universal se descubre en la imaginería de los alquimistas y de los rosacruces: dragones y serpientes, rosal en la cruz de la encina (Flamel), la gruta mística (Khunrath).

⁵⁹³ *Op. cit.*, pp. 27-29.

tos anti-artísticos, sino también de claves herméticas ⁵⁹⁴. Así, en 1919 transmutó alquímicamente una simple postal de la *Mona Lisa*. La operación consistió en pintarle bigote, perilla y añadirle la equívoca inscripción L. H. O. O. Q. El resultado no ofrece dudas. Se trata del andrógino. En 1920 persistió en esa actitud cambiando su nombre por el de "Rose Sélavy": ¡Eros, c'est la vie" en francés. Man Ray registró la metamorfosis del artista en una fotografía de Duchamp en la que aparece travestido.

En vista de que una semiótica del texto aislado resulta fallida, nuestra penetración de los textos scalianos debe contar con información no sólo procedente del código simbólico, sino también del código temático. Ya en el primer libro del poeta registramos huellas de la visión erótica de las palabras que hemos comentado en *Genomatría*. El poema inaugural de *Geometría del éxtasis* (Figura 35) expone el proceso de purificación y huida hacia el reino de la Palabra absoluta ⁵⁹⁵.

⁵⁹⁴ John Moffitt justifica la conexión que traba los más famosos *ready-made*, como el Urinario, la Rueda de Bicicleta, la Pala de Nieve, con los grabados alquímicos: "Marcel Duchamp, la emblemática alquímica y el Atalanta Fugiens", *Texturas*, 4, 1994-1995, pp. 57-75.

⁵⁹⁵ *Geometría del éxtasis*, cit., páginas sin numerar, reproducido en *Poesía...*, cit., p. 15.

En *SOLUNA* (1977) hay una composición SILENCIOSONOROS en la que se redefine mediante el calambur el silencio como *son oros*, esto es, como sonido maravilloso, pleno.

c
 o
 r
 d
 o
 n
 e
 s
 o
 g
 a
 s

 l
 a

 a
 p
 a
 l
 a
 b
 r
 a

Ilustración 36. E. Scala, *Geometría del éxtasis* (1974)

La disposición tipográfica no es gratuita. El enunciado lingüístico describe de modo parcialmente figurativo un movimiento ondulatorio con el que se visualiza el descenso de una sogas o cuerdas hacia un terreno ignoto. Con todo, la imagen cinética, asentada en los trazos circulares y semicirculares de los grafemas *c*, *o*, *e*, *s*, se enriquece con los valores connotativos que aportan grafías y sonidos. Así el predominio de vocales *o* comunica un efecto de oscuridad que sintoniza plenamente con el sentido simbólico de sabiduría abisal y grandes arcanos que, como ya hemos subrayado, encierra el serpenteo gráfico.

El análisis de la configuración morfológica del texto ha de complementarse con el examen semántico. Nos encontramos ante la evocación de una experiencia de corte iniciático, la del descenso o

inmersión ⁵⁹⁶, que la tonalidad oscura de los sonidos y el simbolismo de las ondas apuntaban. No obstante, será la acepción de cordones 'cuerda con el que se ciñen el hábito los religiosos de algunas órdenes' la que confirme definitivamente el carácter de rito del poema.

Si continuamos la lectura tabular del texto, apreciaremos hasta qué punto la ondulación gráfica da paso a una secuencia en la que se suceden un trazado vertical, otro circular y, finalmente, otro horizontal, que, conjugada con el término "palabra", descompuesto en los calambures *pala-abra*, aludiría a la operación de remover la tierra y abrirla en busca de un bien oculto. Reompongamos ahora la escena, y añadamos a la imagen de la cuerda que cae la del pozo, representado analógicamente por el círculo, y concluiremos que el descenso constituye una ceremonia de exploración en lo desconocido, un peregrinaje hacia la verdad ⁵⁹⁷.

El destino del poeta es la palabra, pero una palabra, que, si por un lado se reviste fónicamente de los efectos expresivos de claridad y transparencia, por otro, nos retrotrae, merced a las similitudes morfológicas del círculo formado por *pala* con la **O** y la línea que forma *bra* con la **I** ⁵⁹⁸, una concepción de escritura fundadora de la realidad, en la que el Verbo porta el germen de la creación ⁵⁹⁹.

El texto permite un segundo recorrido, esta vez de orden ascendente, en consonancia con la idea de que la inmersión va seguida de la emersión o la muerte simbólica de un nuevo nacimiento. Entrarían en este punto en juego, además de recursos como el retrocdo, el palíndromo y el anagrama, nuevos símbolos como la cuerda y las alas, cuya descodificación exige ponerlos en relación con el código místico.

⁵⁹⁶ Sobre el valor ascensional del árbol, la cuerda, la escala, consúltese Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, cit., pp. 165-166.

⁵⁹⁷ El pozo simboliza la aspiración sublime del conocimiento, de la verdad: Vid. J. E. Cirlot, *Diccionario...*, cit., p. 850

⁵⁹⁸ Para Paul Claudel las letras **O** e **I** designarían respectivamente los principios masculino y femenino: Vid. Gerard Genette, *Mimologiques*, cit., p. 346.

⁵⁹⁹ J. Chevalier documenta en la cosmogonía de bastantes pueblos esta concepción de la escritura, *op. cit.*, p. 794. Concretamente, nuestro autor se sumerge en la tradición bíblica, en la que la Palabra se enlaza con la sabiduría, con el mensaje de la salvación.

La lectura inversa se inicia con una exhortación a abrir las alas (*abra ala*) y a alzar el vuelo ⁶⁰⁰. Las alas como la cuerda son símbolos ascensionales que objetivan el deseo de elevación de la tierra al cielo. En este sentido, la acción de desplegar las alas retoma la imagen de la mística española (San Juan de la Cruz, Santa Teresa, Luis de Puente) con la que se quiere expresar el vuelo espiritual o el impulso a trascender la condición humana y acceder a lo sublime ⁶⁰¹. A través del batir de las alas o del encumbramiento por los meandros del cordón celeste, el lector se acerca hasta el extremo del poema, donde, ahora mediante el *anagrama* (o volviendo, si queremos, a la lectura de arriba abajo, y en calambur) se esconde, junto al intertexto lingüístico *seno*, el latinismo *cor* 'corazón', término perteneciente a la imaginería mística española que se asocia con el goce de la unión de los Esposos y con el conocimiento de los secretos que en él se guardan. Por ese motivo, la trayectoria inversa del poema reflejaría la búsqueda del centro interior, el corazón, a la vez que el impulso místico a disfrutar de los dones de la contemplación y del conocimiento divino.⁶⁰²

En su tercer poemario, *Círculo*, registramos otro testimonio de esa escritura fundadora. El poema "ALIANZA" (Figura 36) ⁶⁰³ despliega ante nuestros ojos una trama geométrico-matemática, en la que podemos reconocer diversas figuras: una cruz (+), una cruz griega (x), un cuadrado y un círculo implícito. La transformación armónica de las figuras —Cruz, Cuadrado, Círculo— causa en el receptor una sensación de reposo, a la par que refleja el contenido de unión.⁶⁰⁴

⁶⁰⁰ El término "abra" nos posibilita comprobar cómo el valor del signo varía en función de la situación recíproca de los signos en el sistema. Así, mientras *pala-abra* remite al mundo de los exploradores, de los buscadores de tesoros, *abra ala* alude al código metafórico de la mística, sin olvidar el guiño que se nos hace al *Abracadabra* medieval, palabra mágica empleada en rituales, talismanes y pentáculos.

⁶⁰¹ J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 70 y la tesis inédita de Felipe Gómez Solís, *Índice de metáforas e Imágenes de la literatura espiritual española*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1987, pp. 195-198.

⁶⁰² J. E. Cirlot, *Diccionario...*, cit., p. 145.

⁶⁰³ *Círculo*, *op. cit.*, páginas sin numerar.

⁶⁰⁴ Consúltense nuestro comentario de "ALIANZA" en el epígrafe dedicado a los Laberintos, dentro del capítulo "Artificios poéticos...".

A L I A N Z A
 L L L L L
 I I I I I
 A L I A N Z A
 N N N N N
 Z Z Z Z Z
 A L I A N Z A

Ilustración 37. E. Scala, *Círculo* (1979)

Sobresale del conjunto la letra **A**, puesto que de ella parten los ejes horizontales, verticales y diagonales del texto. Valga la **A** como prueba de que las grafías son formas polivalentes, que el receptor ha de actualizar al universo del discurso, porque el universo del discurso introduce una limitación en el tamaño de la enciclopedia ⁶⁰⁵. Representa la **A** la letra Alfa del alfabeto griego o el Alef del hebreo. Para la tradición mística simboliza el principio creador —no en vano constituye la primera letra del alfabeto en Occidente—, el núcleo que alberga y sintetiza los contrarios, tal como evidencia la anatomía gráfica de la **A**, constituida por dos diagonales unidas por una horizontal ⁶⁰⁶. Además el grafema **A** sugiere, conforme a la figura de compás que exhibe en los alfabetos esotéricos de Jacob Publicius y Abraham Balmes, la Divina Proporción y el Espíritu que ordena la materia. El autor abundará en ese sentido cuando afirme en el preámbulo a *Círculo*: "Palabra escrita con la aguja del compás, portadora en su

⁶⁰⁵ U. Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 86.

⁶⁰⁶ J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 73.

Brossa se distancia en su poema "Cap de Bou" (1982) y en "Desmuntatge"(1974) de la tradición occidental. La letra **A** es invertida en el primero con el propósito de restaurar la huella figurativa que los sistemas alfabéticos tuvieron en sus orígenes y que en la actualidad ha desaparecido por completo. En particular, recordaría al signo *Alef* del alfabeto sumerio que designaba una "cabeza de buey". Por su parte, el segundo, al ofrecernos el contrapunto de una **A** íntegra y otra desbaratada, nos insinúa el carácter netamente artificial del simbolismo con que se reviste al grafema **A**.

Divina Proporción, de la Esencial Forma, expresión visible de lo invisible". Leer el texto supone un ejercicio de amalgama de los sentidos anteriores. La lectura según sus ocho diferentes trayectorias, nos permitirá comprobar la exacta correspondencia de sus líneas y la intuición de la Unidad que reposa sobre la **A**.

Al igual que "ALIANZA", "TEMPLO" (Figura 37) ⁶⁰⁷ adquiere un valor objetual. Si aquél adoptaba la forma de un cuadrado, éste evoca una custodia eucarística. El poema ofrece una estructura radial de modo que todos los vectores direccionales se inician con el grafema **T** y convergen en una **O** central. Como puso de manifiesto A. Marcus ⁶⁰⁸, este tipo de configuración sirve para enfatizar el centro visual del campo perceptivo, bien porque encierre el tema de la composición —en el centro del "Texto Visual XIV de Ferdinand Kriwet se inscribe la palabra *mandala*—, bien porque contenga, como en el caso de Scala, un ideograma polisémico. Representa el grafema **O** la Sagrada Forma, el Sol, la Oración, mientras que la letra **T** remite simbólicamente a la cruz. Su poema "TRÁNSITO" (Figura 38) ⁶⁰⁹ comparte idéntica secuenciación grafemática, mas con la salvedad de que en esta ocasión se subraya el acto de pasar de un estadio a otro y no el hecho de vislumbrar el camino hacia Dios.⁶¹⁰

⁶⁰⁷ *Círculo*, cit., páginas sin numerar.

⁶⁰⁸ "An Introduction to the Visual Syntax...", cit., pp. 343, 348-349.

⁶⁰⁹ *Círculo*, cit., páginas sin numerar.

⁶¹⁰ Remitimos al lector al Capítulo II, donde comentamos pormenorizadamente estos poemas en los apartados respectivos de Laberintos de Letras, Acrósticos Esféricos y Poemas Polilingües.

T T T
 E E E
 M M M
 P P P
 L L L
 T E M P L O L P M E T
 L L L
 P P P
 M M M
 E E E
 T T T

T R Á N S Í T Ô
 T R Á N S I T
 T R Á N S I
 T R Á N S
 T R Á N
 T R Á
 T R
 T

Ilustración 38, 39. *Círculo* (1979)

2.2. LA PROPORCIÓN

Atendiendo a la proporcionalidad, los tipos móviles se clasifican en mayúsculas y minúsculas. Para Pierre Duplan las mayúsculas destilan cierto carácter oficial derivado del uso que recibieron las capitales latinas en la emisión de informaciones legales.⁶¹¹ Si las capitales latinas se asociaban por su hieratismo y monumentalidad al rigor de la Ley, las mayúsculas actuales todavía conservan ese distanciamiento con respecto a lo popular. Anne-Marie Christin abunda en ese aspecto y señala: "ce qui est majuscule en elle est sa fonction symbolique, celle par laquelle elle représente l' acte constitutif à la fois de l' individu et du pouvoir, la prise de parole, l' énonciation. Loin d'être nécessaire à l' écrit, elle maintient artificiellement en lui la toute-puissance du Logos".⁶¹²

Sin pretender ofrecer un registro exhaustivo de los cultivadores de este procedimiento disémico, anotemos como precedentes a Justo Alejo, poeta perteneciente al grupo de los cincuenta, que acudió en toda su obra poética a los "errores ortográficos" para intentar desautomatizar la lectura. De ese modo, al reconfigurar la palabra "versos" en *verS.O.S.*, proclama el carácter de grito de auxilio de su obra, atravesada por la angustia existencial ⁶¹³. También, y dentro ya de los *novísimos*, Ignacio Prat vulnerará la convención de reservar los inicios para las mayúsculas y los sitúa en posición final en el verso "ampliandO la conscientE cabezuelA" ("Soneto") ⁶¹⁴.

En la obra de Scala el predominio de las letras mayúsculas afecta a cuatro libros: *SOLUNA*, *Círculo*, *Cuaderno de agua* y *Ge-*

⁶¹¹ "Pour une Sémiologie de la lettre", *op. cit.*, p. 305 y 324.

⁶¹² "Rhétorique et Typographie", *cit.*, p. 303.

⁶¹³ Justo Alejo, *Poesía (1935-79)*, edición, prólogo y notas de Antonio Piedra, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1997.

nomatría optan por las mayúsculas para la confección gráfica de los textos poéticos, mientras que se reservan las minúsculas para las glosas iniciales y finales. La diferenciación en el uso de los caracteres sirve para crear dos espacios retóricos y jerarquizar distintos niveles enunciativos. Para el plano principal, el del discurso poemático, se destinan las mayúsculas; en cambio, las minúsculas se consagran para el plano adyacente, el del metadiscurso explicativo.

Aun siendo esa distribución la característica en la obra de Scala, su primera entrega la alterará destinando mayúsculas a la nota preliminar y minúsculas, por el contrario, al texto poético. El motivo de esa elección tal vez esté en el hecho de que el aviso inicial constituye un espacio eminentemente apelativo, en el que se nos dan una serie de instrucciones imprescindibles para participar en el juego y reflexionar sobre la naturaleza de la obra: ESTO NO ES UN LIBRO. Acaso la necesidad de realzar la importancia de las reglas del juego haya determinado el empleo de la caja alta, en tanto que el uso de la caja baja, junto con la ausencia de puntuación, se explique a partir de una concepción de la obra como un *continuum*, en la que desaparece, merced a la relación de igualdad que establecen los caracteres en minúscula ⁶¹⁵, las fronteras que separan Poesía y Realidad.

Con todo, la noción de marco es inherente al texto y, aunque la obra pueda ponerlo en cuestión por su carácter fluido, algún tipo de principio o final delimitará su espacio artístico ⁶¹⁶. A este respecto, *Geometría del éxtasis* cuenta con un comienzo y fin fácilmente identificables. El poema de apertura nos sitúa en el inicio de la experiencia de búsqueda de la Palabra: "cordonesogas..."; mientras que el último nos enfrenta con el destino mortal: "moriremos". *Geometría del éxtasis* se muestra, por tanto, como un organismo cerrado que conserva las marcas de principio y fin, incluso en el supuesto de que se transforme en baraja y pueda variar en su ordenación. Es un

⁶¹⁴ *Para ti (1963-1981)*, Edición de José Luis Jover, Valencia, Pre-textos, 1983, p. 99.

⁶¹⁵ Vid. Pierre Duplan, *op. cit.*, p. 324.

⁶¹⁶ Iuri Lotman, *Estructura ...*, cit., pp. 261-270.

poema de forma dinámica que, al tiempo que posibilita una diversidad de recorridos, da pie a que el lector, convertido en productor de sentido, elabore diferentes interpretaciones ⁶¹⁷.

Desde el punto de vista estético, si el concepto de obra abierta está ligado a las experiencias artísticas de nuestro siglo, la medida de primar las minúsculas en detrimento de las mayúsculas ha de ser interpretada como un intento por parte de Scala de querer encuadrarse dentro de la estela vanguardista creada por la Bauhaus. En 1925 este colectivo decidió abandonar el empleo de las mayúsculas con el objeto de unificar la escritura impresa.⁶¹⁸ Ese empeño, tozudamente sostenido por el pintor y diseñador suizo Max Bill, será transmitido a poetas concretos tan significativos como Gomringer y el grupo brasileño *Noigandres*. Para ellos, la escritura en caja baja y la serie *Futura* eran los signos más elocuentes de la novedad de su ideario poético.⁶¹⁹

En su segundo libro, *SOLUNA*, la dicotomía capital / minúscula se desvía de la práctica habitual de consignar en mayúsculas lo que se considera primordial y en minúsculas, lo accesorio. Las minúsculas pasan a representar la unidad de los opuestos, en tanto que las mayúsculas, la diversidad empírica. Por su parte, el tipo de capital seleccionado, la capital pequeña, consolida el carácter categorial de los sustantivos sin actualizador, ya que suele utilizarse a menudo para designar entidades. Este hecho, junto al extremo laconismo del enunciado poético, ocasiona que los micropoemas puedan ser calificados de inscripciones lapidarias. Como en aquéllas, las capitales comunican un halo de seriedad y nobleza, al igual que el empleo de negritas suple el efecto de monumentalidad que producía la cinceladura de los caracteres en piedra.

⁶¹⁷ Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1979.

⁶¹⁸ Vid. Enric Satué, *op. cit.*, 1990, p. 152.

⁶¹⁹ Los poetas concretos ven reflejado su interés por la sintaxis espacial en la simplicidad geométrica con que Paul Renner diseñó los caracteres *Futura*, contruidos a base de cuadrados, círculos y triángulos.

El balanceo gráfico entre mayúsculas y minúsculas encierra otras posibilidades interpretativas que intentaremos aclarar en su poema inaugural ⁶²⁰:

SOLUNA

La supresión del interespaciado provoca un efecto de sorpresa e incluso de desconcierto. ¿Qué querrá significarse con esa ruptura? Como el lector parte de que los intercambios comunicativos se regulan por los principios de informatividad y cooperación, elabora una propuesta de sentido, a partir de los datos procedentes de su experiencia lectora, con el convencimiento de que las estrategias textuales, además de ser intencionales, poseen una fuerte carga informativa ⁶²¹. La elección de los términos antagónicos, Sol y Luna, sólo se entiende desde el código hermético de la alquimia. El movimiento de mayúsculas y minúsculas sugeriría el proceso de transmutación alquímica.

Aunque no existe unanimidad a la hora de fijar la sucesión de fases, la mayoría de los estudiosos distingue cuatro: *nigredo*, *albedo*, *citrinitas* y *rubedo*. Según ese orden, la descomposición inicial (SOL LUNA) es contrarrestada por la *coniunctio* de los elementos contrapuestos (SOLUNA), que, una vez disuelta en la *nigredo*, pasa por el estado lunar (*albedo*) hasta alcanzar la *rubedo* o estado solar. Ese conjunto de oscuras operaciones herméticas revierte en el nivel gráfico-verbal en un correlato criptogramático con el que se invita al lector a participar en un juego de especulación lingüística con el que se pretende reconstruir los elementos latentes y complementarios. Las configuraciones anagramática (ÚNALOS) y palindrómica (ANÚ-LOOS) reiteran en el seno del texto las operaciones de *coniunctio* y disolución. Como es sabido, el fin último de esos trabajos es la obtención de la piedra filosofal (*lapis philosophorum*). A ella parece

⁶²⁰ SOLUNA, cit., páginas sin numerar.

⁶²¹ Paul Grice, "Lógica y conversación" (1975), cit. por Salvador Gutiérrez Ordóñez en *Comentario pragmático de textos polifónicos*, Madrid, Arco Libros, 1997, p. 18.

conducirnos el análisis, cuando abordamos un elemento decisivo del ensamblaje externo, el grafema L.

La L, que sirve de eslabón entre ambas entidades, coincide sorprendentemente con la letra inicial del término latino *lapis*, ‘piedra’, y de la que sería signo contiguo por sinécdoque.⁶²² Pero la L, a la vez que designa la piedra filosofal, podría evocar mediante la elipsis ⁶²³ al Hijo de Dios que, al aunar la naturaleza humana y divina y haber conocido la muerte y resurrección, encarnaría el modelo de la sublimación alquímica.

H
O
M
B
R
H E M B R A

Ligada a la alquimia, no olvidemos la clave erótica del texto (lo masculino y lo femenino se unen), la L se integra dentro de la serie cerrada de la producción scaliana y entra en relación paradigmática con un poema del año 1979, HOMBRE HEMBRA, perteneciente su tercer libro, *Círculo*. Les une la similitud morfológica: en ambos la intersección de las palabras representa la cópula. La pareja, íntimamente unida, trasciende su aparente división y crea por el amor (*coincidentia oppositorum*) la unidad, que el simbolismo numérico y alfabético matizan.

Los términos hombre-hembra constan cada uno de seis letras. El seis es el número por excelencia de la creación, ya que, según el

⁶²² Aclara Jung que la piedra filosofal es, con frecuencia, la *prima materia* para la producción del oro y también un ser místico que ocasionalmente recibe los nombres de *Deus terrestris* (Dios terrestre), *Salvator* (Salvador): Cfr. C. G. Jung, *Psicología y Alquimia*, cit., p. 176.

⁶²³ En el apartado 1.1.2. Acrósticos Esféricos detallamos, a propósito del poema “Las Líneas de la Vida” los sentidos simbólicos del grafema L. En este momento nos interesa rescatar los valores de cruz sincopada y de metonimia del Logos que respaldarían nuestra propuesta de sentido.

Génesis, el mundo fue creado en seis días. Sabellicus añade que el seis además el número del amor familiar y la casa ⁶²⁴.

Pero el amor, además de asociarse a la creación, propicia el conocimiento. La letra **E**, vértice de las líneas vertical y horizontal, es considerada, dentro del código simbólico, una letra solar por cuanto constituye un atributo de Apolo, dios de la luz, de la inspiración y la sabiduría ⁶²⁵:

En *Ars de Job* la oposición capital / minúscula pone de manifiesto la dialéctica entre lo divino y lo humano. La capital, desde el momento que desarrolla su altura por encima de la línea, se espiritualiza y encarna lo sagrado, lo oculto en contraste con lo humano, lo sensible, lo empírico que ejemplifican las minúsculas.⁶²⁶ La escritura se vuelve, por extensión, el camino del desierto, de la separación, de la ausencia.⁶²⁷ Examinemos por ejemplo el poema veintidós:

⁶²⁴ *La magia de los números*, cit, pp. 23-24.

⁶²⁵ H. Bayley, *The Lost Language...*, cit., p. 364.

⁶²⁶ Henri Meschonnic asignaba en *Critique du rythme* (p. 23) idéntico valor de "l' expansion du sacré, l' approche du divin" a la proliferación de mayúsculas en los textos poéticos contemporáneos.

Arranca este fenómeno del Romanticismo. Musset, Lamartine, Chateaubriand utilizaban las mayúsculas con la intención de sacralizar las palabras. Su verdadero florecimiento se producirá con el Simbolismo. Poe, Rimbaud, Leconte de Lisle asignarán a las mayúsculas significados personales: Vid. C. Crissan, "El grafema intencional", cit., pp. 46-49.

Él
dio.

Él
Se
Dio.

Él,
Pan,
y
Vid,
Se
Da.

Y
tú,
y
yo,
ay,
tras
la
vid
y
el
pan
sin
Él. ⁶²⁸

⁶²⁷ “Edmond Jabès y la cuestión del libro”, en J. Derrida, *La escritura...*, cit., pp. 94-99.

⁶²⁸ *Ars de Job*, cit., páginas sin numerar y reproducido en *Poesía...*, cit., p. 144.

Desde el punto de vista espacial, la distancia que separa ambos planos se subraya mediante la distinción mayúsculas y minúsculas ⁶²⁹, el alejamiento de los pronombres personales Él / yo, tú y la separación de los alimentos espirituales —Pan y Vid— y terrenales —la vid y el pan—.

Conviene aclarar la identidad de los deícticos personales. Benveniste organiza la persona en dos oposiciones: la primera diferencia la persona (*yo* o *tú*) de la no-persona (*él*), la segunda discrimina al *yo* del *no-yo* (es decir, el *tú*). Si *yo* y *no-yo* nombran las personas del discurso, *él* se sitúa fuera y representa la ausencia, la no-persona.⁶³⁰ Además es necesario tener presente que la relación *yo/tú* del poema no remite a un contexto externo real, sino a una situación fictiva que otorga coherencia a la lectura ⁶³¹. Lo cual nos conduce a considerar como emisor a Job, el nuevo personaje bíblico liberado por el Espíritu Santo (Mi/ pus,/ por/ Su/ Don,/ es/ mi/ luz), cuya voz resuena en el enunciado, en tanto que el destinatario sería doble. En primera instancia, el *tú*, o sea, el lector ideal que se acerca a la obra y comprende los versos y, en último término, Jesucristo (*Él*), signo del que está ausente.

El poema sería, ante todo, una revelación del hablante Job, que confiesa su nostalgia de la Unidad merced al empleo reiterado del signo de la ausencia (es decir, de *él*). Corroboran la sensación de soledad la noción de contraste doloroso que introduce el nexo copulativo /y / y la amargura que originan los trabajos terrenales, como sintetiza el calambur *hiel* (y el). Pero el poema, al albergar procedimientos tales como el palíndromo, el calambur, el anagrama

⁶²⁹ A propósito de *Le livre des questions* (1963) de Jabès Derrida afirma que la letra es soledad, dice la soledad y vive la soledad. Sería letra muerta fuera de la diferencia y si rompiese la soledad, la distancia y la relación con el otro, es decir, la no relación: *Ibidem*, p. 99.

⁶³⁰ *Apud* R. Barthes, “Escribir, ¿un verbo intransitivo?”, en *El susurro del lenguaje...*, cit., p. 28

⁶³¹ J. Culler, *La poética estructuralista*, Barcelona, Anagrama, 1979, pp. 234-238.

y la paronomasia disémica, manifiesta, aparte de su condición de *gramatexto ampliado*⁶³², su naturaleza polifónica.

La lectura lineal de las tres primeras estrofas nos enfrenta ante una serie de aserciones. Mas, si invertimos los enunciados, descubriremos en la primera y en la segunda sendas llamadas al receptor para que se identifique con la tercera persona: *óidle* palíndromo perfecto, *óid es Él*, palíndromo imperfecto.

Aunque nuestros conocimientos enciclopédicos nos permitan reconocer la identidad sublime del destinatario, el texto nos lo suministra a través del valor dilógico del término *dio*, que designa, por lado, la acción de dar y, por otro, el parónimo nominal *dio(s)*⁶³³. Atendiendo a que el poema se dirige a nosotros para que escuchemos la Palabra de Dios, cumple claramente la función perlocutiva.

Todos estos datos que derivan de la lectura microscópica del texto han de quedar en suspenso, cuando el receptor pretenda captar visualmente la composición. Se opera en el texto un juego de sustituciones, mediante el cual el orden de un aspecto, verbal o visual, implica el transorden de otro: ver el diagrama exige la cesación de la lectura y viceversa.⁶³⁴

Una vez que hemos adoptado la distancia focal necesaria, percibimos el poema como una serie creciente de versos (2, 3, 6) que, al estar en disposición tabular y constituida por monosílabos, remite a la mónada, la Unidad. Partiendo de la idea de que la verticalidad del poema rememora el dígito romano I y la letra inicial de la palabra *Jesus*, el movimiento progresivo en el número de versos puede interpretarse como la imagen del descenso del Hijo de Dios para salvar al hombre (la escala) o el goteo del néctar que se ofrece al creyente en la Eucaristía: Él, / Pan/ y / Vid,/ Se / Da.

⁶³² Baetens engloba dentro de los gramatextos ampliados aquellos juegos posicionales tales como acrósticos, palíndromos, anagramas que, al carecer de señaladores gráficos, se enmascaran en la superficie del texto, por lo que sólo tras una lectura minuciosa pueden ser percibidos: Vid. "Gramatextualidad y Textique", cit, pp. 73-86.

⁶³³ En el segundo grupo de versos (Él/ se/ dio) se puede leer *Él es dio(s)* invirtiendo especularmente *se* por *es*.

⁶³⁴ Claude Gandelman estudia este fenómeno de naturaleza anamórfica en los microgramas hebreos en *Le regard dans le texte...*, cit., pp. 192-193.

De igual forma que hemos empleado un procedimiento anamorfósico para analizar el plano visual, en el plano verbal es imprescindible recurrir, como venimos haciendo, a la mirada oblicua, las lecturas aleatorias para construir el sentido ⁶³⁵. Así, “Él, / Pan/ y / Vid,/ Se / Da” , suscita dos nuevas. La primera nos conduce, a partir del juego de Vid-Vida, al anagrama en calambur de *David*, de cuya casa desciende Jesús. La segunda alude a la santa inquietud, al anhelo de lo absoluto: Él, / Pan / y/ Vid, / *sed da*.

La dicotomía mayúscula-minúscula también se extenderá al terreno amoroso. La veneración casi sagrada del *tú* femenino conducirá a homologar gráficamente la instancia divina y la mujer con el empleo de la mayúscula, como sucede en el poema 38:

Tú,
no
de
tí;
que,
en
ti
sin
tí,
Él
es
Tú. ⁶³⁶

La ausencia de un contexto que aclare la identidad de los interlocutores posibilita la multiplicación de los referentes personales en la lírica. El *tú* puede designar, como apunta nuestra primera hipótesis, el *tú* femenino, pero igualmente tiene posibilidades de aludir a una segunda persona que se desdoblaría en dos facetas, la del *tú*

⁶³⁵ César Nicolás aplicará esa técnica plurifocal al análisis de los poemas de Quevedo en *Estrategias y lecturas: Las Anaformosis de Quevedo*, Ediciones de la Universidad de Extremadura, 1986.

consciente (Tú) y la del *tú* del inconsciente (ti). Según esa distinción, el poema contendía una exhortación al oyente para que desnudándose de lo superfluo (sin ti), se abriera a la divinidad.

El júbilo que despierta la transustanciación de las entidades poéticas —Él es Tú — se proyecta en el plano fónico por medio del ritmo acompasado y sostenido que proporciona el yambo (débil-tónica) y el golpeteo causado por las dentales reiteradas.

⁶³⁶ *Ars de Job*, cit., páginas sin numerar, reproducido en *Poesía...*, cit., p. 160.

2.3. EL GROSOR

Sólo en dos ocasiones, *Geometría del éxtasis* y *SOLUNA*, el autor cultivará la oposición negro-blanco. Se distinguen en la presencia de las letras, dependiendo del grosor, tres grados: a) presencia débil, cuando se emplea un trazo fino, b) presencia fuerte, cuando se emplea un grosor mayor que el habitual y c) presencia extrema, cuando se usa el calibre máximo ⁶³⁷. Algunos poetas como Pierre Garnier aprovecharon en "Cinema" (Figura 39) ⁶³⁸ las posibilidades que le ofrecía el contraste entre las formas compactas y finas de las letras para simular la proyección de una película en blanco y negro sobre el fondo rectangular de las líneas.

acinemacinemacinemacinemacinemacinemacine
 macinemacinemacinemacinemacinemacinemacin
 emacinemacinemacinemacinemacinemacinemaci
 nemacinemacinemacinemacinemacinemacinemac
 inemacinemacinemacinemacinemacinemacinema
 cinemacinemacinemacinemacinemacinemacinem
 acinemacinemacinemacinemacinemacinemacine
 macinemacinemacinemacinemacinemacinemacin
 emacinemacinemacinemacinemacinemacinemaci
 nemacinemacinemacinemacinemacinemacinemac
 inemacinemacinemacinemacinemacinemacinema
 cinemacinemacinemacinemacinemacinemacinem
 acinemacinemacinemacinemacinemacinemacine
 macinemacinemacinemacinemacinemacinemacin
 emacinemacinemacinemacinemacinemacinemaci
 nemacinemacinemacinemacinemacinemacinemac
 inemacinemacinemacinemacinemacinemacinema

Ilustración 40. P. Garnier, *Prototypes...* (1965)

Eduardo Scala, por el contrario, se ciñe al uso de la negrita y su implicación expresiva en la página. En principio, la negrita sirve

⁶³⁷ Cfr. Pierre Duplan, *op. cit.*, p. 325-326.

para intensificar el valor de la palabra e introducir un matiz de severidad y meditación que no posee la letra normal o ligera. En este sentido hay que señalar una perfecta adecuación entre el contenido de los dos textos scalianos y la modalidad elegida. En *Geometría del éxtasis* la negrita colabora específicamente en la configuración teatral del texto. La página en blanco deja de ser un espacio aséptico para transformarse en un escenario sobre el que se dispersan las células gráficas. Los poemas, a semejanza de Gomringer, se caracterizan por una reducción sintáctica extrema. La gran economía de medios de que hacen gala —tres o cuatro palabras pueden ser suficientes para provocar un efecto inmediato— dejan entrever una actitud crítica hacia el lenguaje. La desconfianza en el decir, unida a la experimentación verbal-visual y a la posteriormente llamada poética del silencio (silencio en su vertiente mística), se traducirá en un estilo de corte minimalista, que anticipa el que comienza a desarrollarse entre los *novísimos* a finales de los setenta. Entre los diseños poéticos más frecuentados por Scala destaca la *constelación*, el modelo más sintético.

El concepto de *constelación* proviene de Mallarmé. Pone de manifiesto el protagonismo otorgado por la poesía moderna a la palabra. Abolidas las relaciones que en la literatura clásica condicionaban el perfil semántico de los términos, la palabra poética aparece como un signo erguido, cuyas raíces se hunden en una totalidad de sentido, reflejos e inmanencias ⁶³⁹. La poesía concreta continuará, entre otros movimientos, esa tarea de atomización de la escritura poética, pero con una diferencia. Mientras las constelaciones de Mallarmé se gestaban con grupos de palabras que reflejaban (como si de una partitura musical se tratara) la sintaxis del pensamiento, las de los poetas concretos se elaboran con palabras aisladas ⁶⁴⁰. Perdura en ellos, no obstante, la ideografía obsesiva de Mallarmé de la

⁶³⁸ Vid. F. Millán y J. García Sánchez, *La escritura en libertad...*, cit.

⁶³⁹ Roland Barthes, *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos Ensayos Críticos* (1972), trad. de Nicolás Rosa, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, p. 52.

⁶⁴⁰ M. Décaudin, "De l'espace figure...", cit., p. 72 y Armando Zárate, *Antes de la vanguardia*, cit., p. 102.

obra escrita en el papel del cielo. Andrés Sánchez Robayna define la obra de Haroldo de Campos *O âmagô do ômega* (1955-1956) como "poema literalmente *trazado* en el cielo negro de la página, *scintillation* del cielo nocturno, estrellas-letras al mismo tiempo talladas y vibratoriamente suspendidas en la página nocturna".⁶⁴¹

Eduardo Scala permanece fiel a esa concepción estelar del texto. La colección de *RE/TRATOS* (2000) es un buen ejemplo. También *Geometría del éxtasis*, a pesar de que él permute la relación que se establece entre la impresión en blanco sobre fondo negro por la común de impresión en negro sobre fondo blanco. En ese caso, la negrita suscita una impresión de gravedad y profundidad sobre el territorio blanco de la página que, en un primer acercamiento, interpretamos como la huella del hombre, la huella gráfica, impresa sobre el blanco cósmico. Los signos, liberados de las ataduras de la sintaxis lineal, flotan en el cielo de la página evocando metafóricamente las estrellas. De hecho, el poema "arr/astrados por...", incluido en su primer libro ⁶⁴², plantea la asociación metafórica entre letras y estrellas, si bien los grafemas, a causa de la relación circular que las une, son elididos y, en su lugar, se nos ofrece la representación visual de las estrellas. Las estrellas se abren así a un universo simbólico, en el que los sentidos se encadenan: La estrella es símbolo del espíritu, luz guía de los caminantes, símbolo del saber hermético, centro místico, etcétera.⁶⁴³

El poema siguiente (Figura 40) distribuye por la página tres palabras, cuyo sentido se nos escapa en principio, porque forman parte de una relación metafórica de la que el elemento de partida ha sido omitido ⁶⁴⁴. Indaguemos, pues, en el *contexto* en busca de alguna pista que nos permita interpretarlo plausiblemente. Escojamos el término *noche*. Observemos cómo el grafema **O** se ha elevado por

⁶⁴¹ *La luz negra*, Madrid, Júcar, 1986, p. 99.

⁶⁴² *Geometría del éxtasis*, cit., páginas sin numerar y reproducido en *Poesía...*, cit., p. 29.

⁶⁴³ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 484-89.

⁶⁴⁴ *Geometría del éxtasis*, cit., páginas sin numerar y reproducido en *Poesía...*, p. 32

encima del resto de la unidad lexemática ¿Con qué función? Pues para recordar icónicamente el astro nocturno.

e s p u
 s a m

 d
 o

 n ° c h e

Ilustración 41. E. Scala, *Geometría del éxtasis* (1974)

La noche designa, ante todo, una parte del día, una noción de tiempo. El transcurso del tiempo se representa en el poema por medios léxicos y también por procedimientos gráficos, como el escalonamiento progresivo de las tres palabras, que produce un efecto de fugacidad, y la disposición circular del término *espumas*, que sugiere el carácter cíclico del día y la noche y, a partir del valor metonímico de espumas, la periodicidad de las mareas.

Simbólicamente, el mar y la noche poseen puntos en común, porque si el mar se asocia con el dinamismo de la vida, la noche con los sueños, las alucinaciones, en suma, con la creación ⁶⁴⁵. Tal vez aquí se halle el dato que necesitábamos para recomponer el sentido del texto, pero, antes de dar por válida la hipótesis, precisemos la significación del astro nocturno figurado por la enigmática **O**.

La letra **O** puede identificarse ideogramáticamente con la luna o con el sol negro. Si aceptamos la primera posibilidad, la luna se acomodaría a la línea de lectura propuesta, porque se vincula, por un lado con la fecundidad y, por otro, con la imaginación y la fantasía. Otro tanto sucede con la segunda, que representa, en clave

⁶⁴⁵ J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario ...*, cit., pp. 689 y 753

hermética, el inconsciente recorrido por el sol negro durante la noche: *Ve/ tú/ el/ sol/ que/ no/ se/ ve (Ars de Job)*.⁶⁴⁶

De lo expuesto se deduce que el poema constituye una reflexión metapoética sobre la actividad del creador, igualada a los ritmos de la naturaleza, y que se plasma en la imagen intertextual del viaje. Al igual que el sol, el poeta emprende un viaje a lo largo del mar durante la noche. El fruto es la luz de las palabras.

La extrema concisión, la densidad expresiva y el propio término “espumas” ponen de manifiesto la insuficiencia del decir para nombrar la realidad, por lo que el poema adquiere la dimensión residual. El poema sería un fragmento —en calambur se lee es *más*— que, al tiempo que se afirma como canto, proclama su imposibilidad.

Ese afán de permanencia que define a la escritura se redoblará en su segundo libro, *SOLUNA*, ya que la negrita refuerza el atisbo de monumentalidad que sugieren las mayúsculas y acentúa la profundidad que delata la variación gráfica de mayúsculas y minúsculas.

2.4. LA INCLINACIÓN

Desde el punto de vista del grado de inclinación, la imprenta distingue dos modelos de letras, el romano y el cursivo. El modelo romano produce una sensación de estatismo y de relajación, debido al contraste entre los trazos verticales y el alineamiento horizontal de los signos y renglones. Representa la norma. En cambio, el modelo cursivo, que ejemplifica el desvío, transmite aceleración e inestabilidad a causa de la orientación oblicua hacia la derecha⁶⁴⁷. Phillipe Dubois delinea el perfil de la cursiva: "Ce caractère penché est doué d' une étrange valeur, jamais définie explicitement, mais allant toujours dans le sens de la *singularité*, de la *souplesse* et de la *person-*

⁶⁴⁶ *Ibidem.*, p. 954.

nalisation (par opposition à la généralité rigide et frontal du roman)"⁶⁴⁸

Es excepcional que nuestro autor haya prescindido del empleo de la cursiva, cuando ésta posee una riqueza de registros connotativos de los que la letra romana adolece. Por lo general suele utilizarse para indicar un cambio de tono en los prefacios, dedicatorias, citas, títulos de las obras o para poner en evidencia o insinuar algo en los apartes teatrales. De acuerdo con esa gama de aplicaciones, la cursiva se habría acomodado perfectamente a la advertencia inicial de *Geometría del éxtasis*, por cuanto que la cursiva implica la intervención del receptor a la hora de descifrar una pluralidad de sentidos. Indica Dubois: "Dans le texte de Restif les mots imprimés en italique sont ceux qui 'prêtent à équivoque', c'est-à-dire sont ceux qui fonctionnent comme connecteurs bi-isotopiques, pouvant s' indexer à la fois dans le lexique du billard et dans celui de l' érotisme...Dans le principe de cette connexion on aura reconnu le trait de base du mécanisme rhétorique que figure assez clairement la notion d' intersection métaphorique".⁶⁴⁹

Aunque la letra itálica cuadraría en el aviso inicial, el escritor ha antepuesto el tipo romano, aparte de por razones de legibilidad y de sobriedad estética, quizá por su trasfondo simbólico. La letra romana encarnaría la aspiración de una vida pautada por la Norma, frente a la transgresión y a la ambivalencia que caracterizan a la cursiva.

Por otro lado, Scala ha compensado la neutralidad del tipo romano con el uso enfático de las mayúsculas en negrita, que colaboran en la singularización de esta secuencia textual.

⁶⁴⁷ Vid. Elisa Ruiz, *op. cit.*, p. 103.

⁶⁴⁸ "L' italique et la ruse de l' oblique", en AA. VV., *L' espace et la lettre*, cit., p. 246.

⁶⁴⁹ *Ibidem.*, p. 248.

2.5. EL INTERLETRAJE E INTERESPACIADO

En función de la dimensión que media entre los caracteres, el espacio se concibe como un factor de unión o de separación ⁶⁵⁰. Cuando los signos alfabéticos se encuentran próximos, la separación intermedia actuará de aglutinante, en cambio, si la distancia es mayor, funcionará como un elemento demarcativo.

La separación de las letras en el interior de una palabra o de las palabras entre sí responde a unos criterios formalmente establecidos en la escritura mecánica que no es pertinente anotar ahora. Constatemos eso sí que la poesía contemporánea ofrece testimonios de supresión y expansión del espaciado ⁶⁵¹.

Gráficamente, la palabra se define como una secuencia de letras delimitada por dos blancos. Cuando el interespaciado se elimina, la percepción de la palabra como un todo es sustituida por la captación del texto como serie ininterrumpida de signos.

Juan Manuel Rozas se apropia en el poema “Quevedo” del primer verso del soneto homónimo, “Amor constante más allá de la muerte” ⁶⁵² y lo reescribe acudiendo, en un notable ejercicio de transcodificación ⁶⁵³, a diversos procedimientos gráfico-visuales — la supresión del interespaciado, fractura del discurso, la semantización de la vocal **O**, la consonante **J** y el sonido onomatopéyico *ra*—, que modifican el sentido inicial y, consecuentemente, generan otro texto.

⁶⁵⁰ Resumimos en este punto la exposición de Elisa Ruiz, *op. cit.*, p. 104.

⁶⁵¹ Poetas de raigambre social como Blas de Otero también utilizarán con intención expresiva procedimientos de manipulación gráfica. Así, por ejemplo, la supresión del espacio interléxico en “Españahogándose” y “Yotro”, provenientes de su libro *Que habla de España* (1977), aluden, en un caso, a través de la sensación de ahogo a la falta de libertad y, en el otro, a la concepción solidaria de la poesía, donde se funden el yo lírico y los otros: Sabina de la Cruz, “La expresión poética del espacio gráfico”.

⁶⁵² Juan Manuel Rozas, *disCURSO mANUAL*, Cáceres, Norba 10004, 1990, p. 23.

⁶⁵³ Véase el segundo capítulo de Iuri Lotman, *Estructura ...*, cit., 1988.

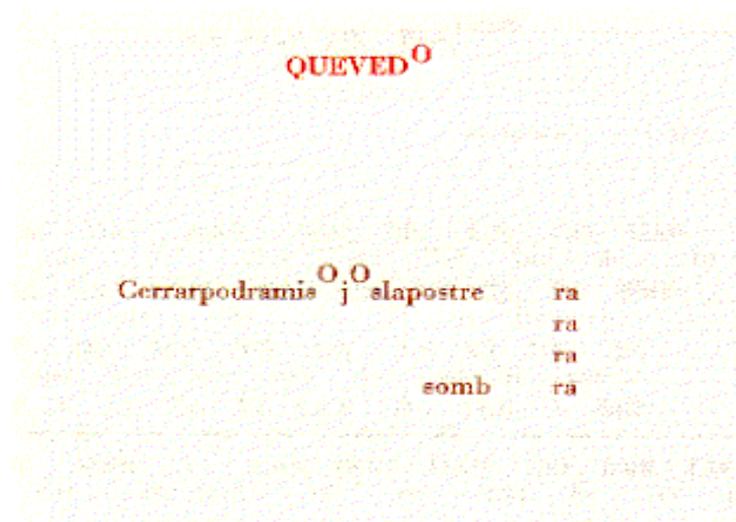


Ilustración 42. J. M. Rozas, *disCURSO mANUAL* (1990)

Se construye el texto (Figura 41) sobre la base del contraste entre la certeza en la muerte futura (cerrar) y el signo de vida que los grafemas **O** y **J**, transmutados en ojos, nariz y mosca respectivamente, traslucen.

El alineamiento continuado de las palabras, en clara alusión diagramática al curso de la vida, es interrumpido al final de la línea con el tronzamiento de la voz *postre-ra*. El relieve gráfico concedido a la sílaba *ra* sirve para reduplicar con su sonido onomatopéyico el efecto visual de desgarramiento que la muerte conlleva y para insinuarnos a través de su recurrencia tabular diversas actualizaciones interpretativas.⁶⁵⁴

La aliteración de vibrantes podría redundar fónicamente la acción de echar el cierre, bajar la persiana como señal de poner fin a la actividad; aunque también la disposición rectangular del enunciado podría ser interpretada, a tenor del contexto lúgubre, como la representación diagramática de la silueta de un ataúd, recubierto con paletadas (*ra, ra, ra, ra*) de tierra. El texto condensaría el drama de la muerte, ante el que permanece desafiante el autor barroco, cuyo esquemático retrato esbozan las oes y jota.

⁶⁵⁴ El título de la obra ya predispone al lector al juego interminable de interpretaciones, porque el calambur *qué ved* (qué veis) y la *O* alzada como si de otro ojo (monóculo quizá) se tratara contienen una llamada al receptor a aguzar la vista.

Además del valor icónico citado, las oes aportan una significación simbólica. Ya el título introduce un recurso, el de elevar un grafema por encima del resto de la unidad lexemática, que será secundado en el texto. Cumple en ambos casos una función encomiástica, porque si en el primero se aúpa a Quevedo a la categoría de sol de la inteligencia; en el segundo, la posición dominante de las dos vocales realza la mirada del poeta, que, con los ojos abiertos, burla a la Muerte

A su vez, la polivalencia del sonido *ra* abre otro escenario de lectura. Descifrando el dífono *ra* como grito coral de ánimo, la configuración geométrica del texto nos mostraría un cuadrilátero en el que el hombre, esforzado luchador contra la inexorable fuerza del Tiempo, recibiría el apoyo de los espectadores. Los ojos insomnes permanecen abiertos como signos de alerta, de suprema rebeldía contra la sombra.

En el caso de Eduardo Scala la exclusión del interespaciado contiene una nostalgia de la *scriptio continua* en tanto trasunto de la Unidad.

m
 a
 ñ
 a
 n
 a
 e
 y
 r

Ilustración 43. E. Scala, *Geometría del éxtasis* (1974)

Con frecuencia, el fenómeno de la ausencia de espaciado suele reforzarse con una distribución sintáctica apropiada. Si en el poema inicial la formación "**cordonesogas**" reflejaba el trenzamiento

de los hilos y, alegóricamente, el camino penitencial hasta llegar al Gran Lazo o Bucle de la Poesía, y "**despuesantesahora**" describía una trayectoria circular emparentable con la esfera de un reloj, una visión cíclica de la existencia o un tiempo sin tiempo, "**mañanayer**" (Figura 42) ⁶⁵⁵ simula la amenaza del tiempo en forma de guadaña y anuncia mediante el anagrama un oscuro presagio, *yerma nana*.

Por otra parte, la dilatación del interespaciado e interletraje agudiza la percepción volumétrica de los enunciados, que adquieren de ese modo dimensión objetual. Así en "Sin título" (1970) de José Miguel Ullán la distribución horizontal y vertical de las sílabas que conforman la palabra "caja" imita diagramáticamente (Figura 43) ⁶⁵⁶ el formato rectangular de un paquete. Fruto del desmembramiento silábico, se articulan dos series aliterativas - *ca ca* por un lado, *ja ja* por otro- y un calambur *jaca* con evidentes connotaciones peyorativas, con los que ridiculiza el culto a las apariencias que la clase burguesa pone en práctica con los envoltorios.

ca	ja	ca												
ja						ja					ja			ja
ca						ja					ca			ca
ja						ja					ja			ja
ca	ja	ca	ca	ca	ca	ca	ca							
ja						ja					ja			ja
ca						ja					ca			ca
ja						ja					ja			ja
ja	ja	ca	ja	ja										

Ilustración 44. J. M. Ullán, *Cierra los ojos...* (1974)

Signos ortográficos como el guión serán empleados con diversos valores expresivos. Por ejemplo, en el tercer texto de *Bronwyn*, *v* (1968) de Juan-Eduardo Cirlot, las palabras divididas (ro-to, to-do, só-lo) describen un universo descompuesto, en el que la idea de

⁶⁵⁵ *Geometría del éxtasis*, cit., páginas sin numerar y reproducido en *Poesía...*, p. 30.

⁶⁵⁶ Vid. F. Millán y J. García Sánchez, *La escritura...*, cit., p. 104.

destrucción se refuerza con el ritmo entrecortado de las sílabas y el efecto visual de caída, descenso hacia la muerte ⁶⁵⁷:

Ro-
to to-
do.

Bronwyn, só-
lo lo
no.

En medio de ese paisaje desolador se alza la figura idealizada de Bronwyn, cuyo nombre permanece intacto, a salvo del deterioro. Su presencia denota la condición dialogada del poema. El yo lírico eleva a la amada a la categoría solar y nos desvela su dilema, *sol o lo no*. El amor proporciona la posibilidad de trascender las limitaciones humanas (*lo no*). Bronwyn es *la sol* ⁶⁵⁸. Se retoma la trillada asociación de la amada con el sol, pero con una diferencia fundamental. No se trata del sol diurno, sino del *Sol niger* de los alquimistas. A partir de este dato, replanteemos la lectura.

El dispositivo gráfico del guión y el blanco que separa los dos bloques textuales nos sitúan en el reino de los muertos. El enamorado que llega, tras la disolución, al centro (Bronwyn) se ve inmerso en un permanente movimiento rotatorio, como sugieren la dilogía *roto* y la repetición fonosimbólica de oes ⁶⁵⁹. Aplicando el procedimiento cabalístico de la permutación comprobamos cómo los anagramas *orto*, *oro todo* apuntan a los efectos salvíficos del amor. Bronwyn es el

⁶⁵⁷ Juan-Eduardo Cirlot, *Bronwyn...*, cit., p. 183.

⁶⁵⁸ El sol, al que rendían culto los celtas, tenía nombre femenino. Recordemos que Bronwyn representa a una doncella céltica del siglo XI.

⁶⁵⁹ “La que llamo Bronwyn, en poesía, es el centro del <<lugar>> que, dentro de la muerte se prepara para resucitar; es lo que renace eternamente”: Juan-Eduardo Cirlot, *Obra poética...*, cit., p. 324.

ánima que da vida, activa el renacer y transmuta la materia en oro. A través de ella el sujeto lírico logra su cuerpo de luz, su yo celeste ⁶⁶⁰.

A simple vista, el poema que cierra *Geometría del éxtasis* parece imitar (Figura 44) ⁶⁶¹ la tendencia de la poesía concreta de visualizar el significado de las palabras; sin embargo, si cotejamos algunos textos representativos de esa tendencia como “Velocidade” de Ronaldo Azevedo y “Poema de la Lluvia” de Felipe Boso con nuestro poema, comprobaremos que, mientras aquellos se atienen al significado literal de la palabra, cuyos valores icónicos destacan, Scala la redefine simbólicamente, la reescribe:

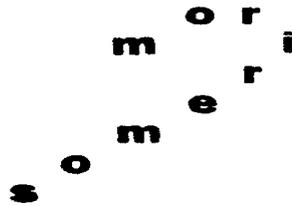


Ilustración 45. E. Scala, *Geometría del éxtasis* (1974)

En un primer acercamiento, el trazado ascendente y descendente de las grafías parece representar el curso vital que la muerte trunca. En una segunda aproximación, la disposición elipsoidal junto con las unidades sémicas surgidas de la subdivisión (*moriremos*) nos llevan a reemplazar la imagen anterior por la de muerte como tránsito, retorno a la Unidad.

El parentesco formal del poema con el cayado nos trae a colación los intertextos del viaje y de la navegación. Ante todo, el caya-

⁶⁶⁰ Clara Janés sostiene que Cirlot eligió la mitología de Oriente Medio para expresar su experiencia mística. La concepción cirlotiana del no-mundo y la visión esmeralda evocan el Nâ-Kojá-âbâd (lugar-del-no-donde) y la filosofía de la luz del filósofo persa del siglo XII, Sohrevardi: “Visión esmeralda”, op. cit., pp. 93-94.

⁶⁶¹ *Geometría del éxtasis*, cit., páginas sin numerar y reproducido en *Poesía...*, p. 54.

do se presenta como el sostén del caminante, pero además contiene los valores de guía y arma. Sirve el bastón para facilitar la marcha del peregrino —obsérvese que el anagrama *romero* recupera la vieja metáfora medieval del hombre como viajero— que, consciente de la brevedad de sus días, proclama su destino mortal, *moriremos*. Ante dicho trance, no se encuentra desasistido, sino que cuenta con la ayuda espiritual: el bastón, símbolo del maestro.

M. Bonaparte apunta cómo el símbolo del bastón sufre una inversión semántica por sobredeterminación ⁶⁶². Tras reverdecir la vara, se sustituye la acepción hostil de la muerte por la idea medieval de la "buena muerte", según la cual el cristiano, reconfortado con el viático, entrega su alma a Dios. Surge en este punto, en calambur y promovida por el intertexto latente *remos*, la imagen de la travesía hacia el reino de los muertos. Emerge sin dilación la figura del mítico barquero griego, Caronte, que transporta los cadáveres de una a otra orilla del río Leteo. Sin embargo, el viaje al más allá, iniciado desde el amor —recordemos que *mor* es una aféresis de *amor*, luego (*por a*)*mor -i- remos* — y el deseo del retorno, nos ofrece una última imagen inquietante. El bastón adquiere, fruto de la polivalencia de las formas simbólicas, el aspecto de un gancho o ganzúa lanzada al abismo de lo insondable. En ambos casos, se trata de símbolos asociados a la revelación que concuerdan con la esencia numinosa de la poesía scaliana. Si el gancho hace posible extraer, rescatar elementos del inconsciente, lo indecible; la ganzúa facilita el robo de la palabra. Según la metafísica tradicional, toda palabra deriva del soplo, la sustracción.⁶⁶³

En otras ocasiones la separación del interletraje está al servicio de la disección sémica. El poeta aísla las palabras en un medio neutro con la finalidad de meditar sobre su entramado léxico.

⁶⁶² Cit. por Durand, *Estructuras antropológicas...*, cit., pp. 194-5.

⁶⁶³ Jacques Derrida, "La palabra soplada", en *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 233-270.

H o r a c i o
 H o r a
 o r a
 o c i o
 o c i o
 o c i o
 o c i o
 o c i o
 o c i o
 o c i o
 r a c i ó n
 o r a c i ó n
 ¿ ¿ ¿ ¿ ¿ i i i i i H o r a c i ó n ! ! ! ! ? ? ? ?

Ilustración 46. F. Pino, *Solar* (1970)

Francisco Pino en el homenaje a Fray Luis de León titulado "A la sombra tendido" (Figura 45) ⁶⁶⁴ parte del nombre del poeta Horacio para concluir, tras una serie de combinaciones entre las dos columnas gráficas que forman *hora* y *cio*, en una especie de epifonema, *Horación*, con el que exterioriza el proceso de asimilación espiritual que Fray Luis somete al mensaje horaciano. Ese flujo lingüístico, en el que se entremezclan ecos de diversas lenguas románicas ⁶⁶⁵, parece nacido del cultivo sistemático de la divagación. Mientras las horas pasan lentamente, el poeta se ocupa en desvelar *a la sombra tendido* las capas semánticas que se encuentran sumergidas en "Horacio". La morosidad del tiempo, reflejada en el goteo vertical de *oes*, propicia la analogía de los parónimos *hora* y *ora*, *ración* y *oración* y el hallazgo final de *Horación*.

Como elemento de cierre que es, *Horación* recolecta y aglutina las nociones contrarias que se han diseminado por el texto: *hora*, que es el momento de hacer alguna cosa, ya sea orar (*ora*) o, su inversión especular, arar (*aro*); *ocio*, que designa el reposo o también, gracias al calambur *o cio*, la actividad de remar hacia atrás como la

⁶⁶⁴ Francisco Pino, *Distinto y junto...*, cit., p. 186.

de desistir de algún empeño; *ración*, que alude al alimento corporal, a la par que a la razón, el cálculo y *oración* que denota el rezo. Tras esa serie de ecuaciones entre acción e inacción, cuerpo y mente, inteligencia y fe, la fórmula final proclama de manera exultante la unidad de acción y meditación.⁶⁶⁶

Si importante resulta la deconstrucción semántica de la palabra, no menos significativa resulta la disposición gráfica. El poema traza, de acuerdo con su cometido de homenaje, el diagrama de un pedestal en cuya peana se alza la figura del poeta glorificado, el latino Horacio ⁶⁶⁷. No obstante, el verso final *Horación* nos obliga a reconsiderar la distribución espacial y a concederle la gloria literaria a este "Horacio redivivo y ensanchado" que fuera el poeta salmantino Fray Luis.

2.6. EL ESTILO TIPOGRÁFICO

Para completar el recorrido por los factores que determinan los signos alfabéticos, detengámonos ahora en el estilo de la letra. Párrafos atrás ya señalábamos la importancia de adecuar los tipos de imprenta al espíritu de las obras a fin de no crear disfunciones expresivas. Chocan con esa recomendación las ediciones de bolsillo, cuya uniformidad tipográfica orilla las peculiaridades de los escritores en aras de una mayor difusión comercial del producto. Sin em-

⁶⁶⁵ Por ejemplo, la palabra "oración" cuenta con equivalentes en italiano *orazione*, en francés *oraison*, en portugués *oração* y en catalán *oració*.

⁶⁶⁶ Francisco Pino comenta en las notas que añade a *Solar*: "Fray Luis de León interpretó mal al mordiente Horacio y por ello fue un poeta completo. Un Horación, una oración viva que se resuelve en audacia y reposo como unidad humana original": *Distinto y junto*, cit., p. 212.

⁶⁶⁷ Junto a la cruz y las pirámides, el altar ha sido una de las figuras recurrentes a lo largo de la historia del caligrama. Armando Zárate (*Antes de la vanguardia*, op. cit., p. 140) sostiene que el "Altar" de Dosiadas ha sido fuente inexcusable para la elaboración de los altares de Optaciano Porfirio, Julius Hyginus, George Herbert.

bargo, los poetas e impresores no desconocen que el carácter ha de ser seleccionado en virtud de los efectos que pretendan causarse. En el caso de Scala, la predilección que desde *Círculo* (1979) demuestra hacia el estilo Bodoni se comprende desde una posición estética que aúna las innovaciones vanguardistas con la sobriedad clásica ⁶⁶⁸. Siendo el Bodoni un carácter de raigambre clasicista, su empleo se hace notar en ediciones modernas, además de ser asumido por el *art déco* y cierta vanguardia: Mallarmé eligió para *Un Coup de Dés* un Didot, la versión francesa del Bodoni italiano.

Tras un pausado análisis apreciamos numerosas similitudes entre la obra poética de Scala y las formas Bodoni. La aparición de los caracteres Bodoni coincide con el surgimiento a finales del siglo XVIII del estilo Luis XVI. Es una época en la que el retorno a la Antigüedad impregnará tanto la arquitectura (Place de la Concorde, le Petit Trianon), la pintura (Poussin) como la tipografía (Didot, Bodoni) ⁶⁶⁹. Los fustes densos y remates filiformes ilustran paladinamente ese gusto por la línea sobria y severa a la que nos son ajenos los poemas de Scala. La elegante simplicidad de las letras Bodoni, que repudió por frívolos toda clase de ornamentos y que privilegió, en cambio, la amplitud de los márgenes hasta tal punto que recibió el calificativo de "maníaco de los blancos", concierta con la aparente sencillez compositiva de los libros de Scala y su acusada parquedad de medios retóricos y lingüísticos ⁶⁷⁰. La sensación de solidez y firmeza que inspira el predominio de los ángulos rectos en la configuración de las bases y la estrechez de los *ojos* se corresponde con el tono ascético que baña toda la obra scaliana. Ese rigor moral tendrá su réplica en el diseño constructivo de los libros, en los que una clave matemática regula hasta los más ínfimos detalles de la creación

⁶⁶⁸ Recordemos que casi todos los movimientos modernos se apoyan en una tipografía que los identifique.

⁶⁶⁹ Massin, "Questions de style", cit., p. 232. También los textos de Corrado Minardi y Angelo Ciavarella, agrupados bajo el título "Cuestión de caracteres" en *FMR*, 6, 1990, pp. 89-114.

⁶⁷⁰ Giambatista Bodoni justifica en *Reflexiones sobre la Tipografía* (Barcelona, Gili Gaya, 1968, p. 25) esa actitud austera como reacción ante los excesos del estilo rococó:

⁶⁷¹. La coincidencia significativa de datos textuales y paratextuales en torno al número pone de manifiesto su consideración de arquetipo de orden. Entre los dígitos que maneja domina el cuatro o múltiplos del cuatro, el modelo primitivo más recurrente para expresar el orden ⁶⁷².

Giambatista Bodoni cifra la belleza tipográfica en las nociones de *conveniencia* y de *proporción*. Si la *proporción* viene dictada por la memoria de ciertos modelos clásicos, la *conveniencia*, cualidad sugerida por la razón, "proviene del acuerdo de todas las partes, que no deben unirse al azar, sino ser escogidas para un fin determinado".⁶⁷³ En consecuencia, la tarea tipográfica reposa para Bodoni como para Firmin Didot en una mentalidad profundamente racionalista que entiende el *espacio gráfico* como recinto donde proclamar el poder de la Ley o la idea de la Belleza Suprema.⁶⁷⁴

También Eduardo Scala comparte este culto a la disciplina lógica, si bien dotada de una dimensión metafísica (recordemos que nuestro autor rotula su hasta ahora primer ciclo poético como *Cántico de la Unidad*) de la que aquéllos carecen. A este respecto resultan altamente esclarecedores los juicios que Estela Ocampo vertiera a propósito de la cultura china:

"La fundamentación última y profunda del quehacer artístico radica en la existencia de la unidad primordial del Universo. Dice Shi-Tao: 'El Uno controla Todo y el Todo está controlado por el Uno'.

"Cuanto más clásico sea el libro, tanto más convendrá que la belleza de sus caracteres aparezca sola; pues la gloria de la tipografía consiste y se muestra ante todo en esta belleza".

⁶⁷¹ El empleo del número demuestra una atracción por la lógica, la razón y la geometría, cualidades que personifican, según Jérôme Peignot, la familia de letras Bodoni : *De l'écriture à la typographie*, Paris, Gallimard, 1967, p. 72.

⁶⁷² C. G. Jung, *Sincronicidad*, trad. de Pedro José Aguado Saiz, Málaga, Sirio, 1990, 2ª ed., pp. 53-6.

⁶⁷³ *Op. cit.*, p. 17.

⁶⁷⁴ Pierre Duplan apunta que la mayoría de los textos oficiales se imprimían en Didot, *ob. cit.*, p. 302.

En sus manos los libros se convierten en joyas de arte tipográfico. Memorables son sus ediciones de clásicos como Virgilio, Dante, Petrarca o de contemporáneos como Monti, Boileau; sin embargo será la impresión de la *Ilíada* en tres tomos la que alcanzará el rango de obra maestra.

El artista chino tiene la conciencia de que su hacer es una de las formas en que esa unidad primordial del Universo se manifiesta, la fundamenta y le da sentido. En esta concordancia fundamental radica, por otra parte, la verdadera excelencia del arte, diferenciándose de la mera realización correcta de la obra".⁶⁷⁵

Ese imperativo metafísico forzará al autor a poner en práctica un modelo gráfico basado en la sencillez, claridad y proporción, principios que caracterizaron al Renacimiento y que cinco siglos después serían revisados y actualizados por la Bauhaus.

La preocupación por la correcta distribución del espacio gráfico que inquietó a Lucas Paccioli y Alberto Dürero, autores de títulos tan significativos como *De divina proportione* e *Instrucciones en el arte de la medida* (1526), se generalizaría hasta tal punto que, desde finales del siglo XV, los impresores ya no dieron rienda suelta a su fantasía, porque la página impresa era un medio de expresión paradigmático, hecho a medida de su idea de la perfección matemática del mundo ⁶⁷⁶. El ejercicio de la profesión estaba regido por una serie de fórmulas matemáticas que el artesano aplicaba con el fin de lograr la soñada armonía áurea.

Aunque los tipógrafos de la Bauhaus rechazaron frontalmente los conceptos de simetría y proporción renacentistas, adoptaron ante el espacio gráfico una actitud de corte racionalista muy semejante a la de aquéllos. Como indica John Lewis, los tipógrafos de la Bauhaus hicieron pesar sus normas alemanas de precisión matemática, de tal modo que su nueva tipografía comenzó a asumir la apariencia de un plano regido por una lógica mecánica precisa ⁶⁷⁷. Derivaba de la asimilación de la tipografía diagonal de los suprematistas rusos, en especial El Lissitzky, y del diseño asimétrico estático del pintor holandés Mondrian.

Poco a poco los voluntariosos intentos de renovación del diseño, organización del espacio, enfoque y elección de tipos irán crista-

⁶⁷⁵ *El infinito en una hoja de papel*, Barcelona, Icaria, 1989, p. 54.

⁶⁷⁶ E. Satué, *El diseño gráfico...*, cit., p. 32.

lizando en un programa de base funcionalista, en el que se prima la dimensión utilitaria. Con todo, el proyecto teórico, cuyos fundamentos sintetizará Jan Tschichold en 1931 ⁶⁷⁸, topará con serias dificultades a la hora de su aplicación práctica ⁶⁷⁹. Tal es el caso de los conatos de alfabetos, ideados por Bayer, Moholy-Nagy, Albers ⁶⁸⁰. Mejor fortuna correrían el abecedario *Futura* delineado por Paul Renner y la decisión de imprimir los textos exclusivamente en minúscula, ya que ambas iniciativas serían asumidas en los años cincuenta como signo de identidad vanguardista por la poesía concreta.

El espíritu de renovación tipográfica, iniciado por los cubistas y, principalmente, por los futuristas, prolongado por los dadaístas y en menor medida por los surrealistas perduraría, una vez clausurada la Bauhaus en 1933, en el magisterio de antiguos alumnos como Herbert Bayer, Joost Schmidt y Max Bill. Especial interés suscita la figura de este último, ya que actuará como correa de transmisión de ese legado a los poetas concretos. No hay que olvidar que Eugen Gomringer trabajó como secretario de Max Bill, por aquel entonces director de la Escuela de Diseño de Ulm. A esa escuela acudieron a ampliar estudios numerosos diseñadores brasileños que difundirían los principios aprendidos en su país de origen. Por si fuera poco Max Bill visitaría Brasil en 1953 y Decio Pignatari entró en comunicación con Eugen Gomringer, con el acuñaría el marbete de poesía concreta para referirse al naciente movimiento internacional, que cobraría carta de naturaleza con la publicación de su primera antología en 1960.

⁶⁷⁷ *Principios básicos de tipografía*, cit., p. 33.

⁶⁷⁸ A modo de resumen, anotamos algunos de los postulados básicos de esta nueva tipografía: Libertad de la tradición, Simplicidad geométrica, Contraste del material tipográfico, Exclusión de todos los ornamentos que no fueran necesarios, desde el punto de vista funcional, Empleo de colores primarios: *Ibidem.*, p. 36.

⁶⁷⁹ Vid. Enric Satué, *op. cit.*, pp. 150-154.

⁶⁸⁰ La importancia que la letra había cobrado en los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX, se plasmará además en la creación de alfabetos de base fonética, entre los que destacamos el planeado por Kurt Schwitters en 1927. Particularmente reveladora de la nueva actitud funcionalista es la presentación tipográfica de una obra de Schwitters, *Ursonate*, encargada al célebre Tschichold. En ella, su autor quiso aunar el rigor creativo con la posibilidades perceptivas, a fin de que tanto el lector como el espectador pudieran quedar asombrados: Marc Dachy, "L'Ursonate de Kurt Schwitters", en *Poesure et Peinture*, *op. cit.*, pp. 133-157.

En España esa tendencia se infiltrará en 1963 a través de las páginas de la *Revista de Cultura Brasileña*, en cuyo número cinco Angel Crespo y Pilar Gómez Bedate firmarían un amplio estudio sobre "La situación de la poesía concreta". Será Julio Campal el que dedique mayores esfuerzos a la tarea de propagar los hallazgos de la poesía experimental contemporánea. La primera exposición de poesía concreta se celebrará bajo la coordinación de Julio Campal y Enrique Uribe en la Galería Grises de Bilbao en 1965. Luego vendrán la de la Galería Juana Mordó de Madrid y Barandiarán de San Sebastián en 1966.

Tras la repentina muerte de Campal en 1968, se sucederán una serie de hitos, si no numerosos, sí señalados. Los ciclos de conferencia organizados en 1967 por la Cooperativa de Producción Artística y Artesana en el Instituto Alemán de Madrid, en los que intervinieron Eugen Gomringer, Max Bense, Reinhard Döhl, Gerard Ruhm; la exposición internacional titulada "Situación cinco" en la Galería Dánae en 1970; la publicación en 1971 en la revista *Poliedros* de textos como el "Plan Piloto de la poesía concreta" del grupo *Noigandres*, la celebración en 1972 de los *Encuentros de Pamplona*, crearían las condiciones objetivas necesarias para que salieran a la luz obras como la de Eduardo Scala. Aunque en un primer momento tuvo cierto gusto vanguardista, las sucesivas entregas irían perfilando un universo estético de raigambre platónico-pitagórica, que se singularizaría en el conjunto de la producción poética española de las últimas décadas del siglo XX.

CAPÍTULO II

ARTIFICIOS POÉTICOS

Entre los códigos que el receptor debe activar en su conciencia para que el mensaje pueda ser entendido correctamente está el del género. Señala Tzvetan Todorov que todas las sociedades tienden a institucionalizar la recurrencia de ciertas propiedades discursivas hasta el extremo de que los textos individuales son producidos y percibidos en relación con la norma ⁶⁸¹. El género, literario o no, sería la codificación de las propiedades discursivas. Los géneros no son convenciones ajenas a los cambios. Al contrario, la permanente tensión dialéctica entre la norma y las transgresiones determina su naturaleza históricamente dinámica. Un nuevo género es siempre la transformación de uno o varios géneros antiguos: por inversión, desplazamiento o combinación. Pongamos un ejemplo: la “Elegía al Che” (1978) de Joan Brossa nace entre la fidelidad a un género del pasado, la elegía, con la que se expresaba el dolor por la muerte de alguien, y su violación, consistente en el empleo de procedimientos visuales tales como la supresión en la serie alfabética de los grafemas correspondientes al nombre del mítico revolucionario cubano,

⁶⁸¹ “El origen de los géneros”, en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teorías de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libro, 1988, p. 36.

que apuntarían a la creación de una variante genérica, la elegía visual.

Además de por su naturaleza dinámica, los géneros como institución se caracterizan por mantener distintas relaciones con los participantes en el acto de comunicación literaria. De una parte, para los autores funciona como “modelo de escritura” en virtud del cual componen; de otra, para los lectores actúa como “horizonte de lectura” conforme al cual leen.

La idea de que el género ejerce una acción coercitiva en la creación individual fue desarrollada por el formalismo ruso a principios de siglo y difundida en Occidente por los años sesenta. Toma-sevskij y otros defendían que se podía hablar de género siempre que un escritor hallara en una obra anterior un modelo estructural que sintiera como iterable. Precisaban que la afinidad genérica no debía establecerse ni sobre aproximaciones argumentales ni sobre similitudes temáticas, sino a partir del reconocimiento de funciones análogas, ya que la estructura como tal consta de funciones dispuestas en cierto orden y tensión mutua ⁶⁸².

Aún así no debemos olvidar que la obra, una vez admitida en su estatuto excepcional, se convierte, gracias al éxito editorial y a la atención de los críticos, en regla, tanto desde el punto de vista de la productividad textual, como desde el de las categorías de lectura.⁶⁸³

La importancia creciente de la llamada lingüística del uso ha influido para que diversos críticos reformularan a la luz de la pragmática el concepto de género, fuera del ámbito restringido de la literatura, en la esfera comunicativa ⁶⁸⁴.

Elisabeh E. Bruss parte, en oposición a Austin, de la analogía entre la obra literaria y el acto de lenguaje. Matiza esa relación di-

⁶⁸² Fernando Lázaro Carreter, “Sobre el género literario”, en *Estudios de Poética. La obra en sí*, Madrid, Taurus, 1979, pp. 116-117.

⁶⁸³ Jean-Marie Schaeffer, “Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica”, en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros ...*, cit., p. 174; Marie-Laure Ryan, “Hacia una teoría de la competencia genérica” y Wolfgang Raible, “¿Qué son los géneros?” en *Ibidem.*, pp. 290 y 320 respectivamente.

⁶⁸⁴ José Domínguez Caparrós, “Literatura y actos de lenguaje”, en José Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros ...*, cit., pp. 83-121.

ciendo que los tipos ilocucionarios o géneros de que consta el sistema literario están fuera de categoría, por cuanto se insertan en una comunicación lingüística especial, que pone el acento en el mensaje. Para ella los géneros o actos ilocucionarios literarios son el reflejo de situaciones lingüísticas reconocibles que se han convertido en institucionalizadas por una u otra comunidad. Por eso cree que las reglas de Searle pueden aplicarse con todo derecho a la hora de definir los géneros como actos literarios ⁶⁸⁵.

Richard Ohmann mantiene una postura menos radical que Bruss en su intento de aplicar a la literatura los postulados de Austin. Las obras literarias poseen fuerza ilocucionaria, mas de carácter mimético, porque, como imitan intencionalmente una serie de actos del lenguaje verdaderos, adquieren la condición de “casi actos de lenguaje” ⁶⁸⁶. Lázaro Carreter ilustra el planteamiento de Ohmann comparando el poema y la nota necrológica que Antonio Machado escribiera tras la muerte de Francisco Giner de los Ríos. Ambos contienen una invitación a los amigos para que inhumaran el cadáver del maestro en la sierra de Guadarrama, pero sólo en la necrológica se cumplen las condiciones pragmáticas precisas para que se produjera el efecto perlocutivo deseado. Pasada su oportunidad cronológica, las palabras de invitación perduran en el poema como meras imitaciones de actos, cuya fuerza consiste en exhortar ⁶⁸⁷.

Si desde el punto de vista teórico Ohmann traslada los resultados del análisis de los actos lingüísticos imitados a la descripción estilística de los textos, Todorov y Marie Louise Pratt establecen un estudio analógico entre los actos de lenguaje y sus correspondientes convenciones institucionalizadas.

Todorov considera que todos los géneros provienen de actos de lenguaje, aunque no todos los actos de lenguaje dan lugar a su correspondiente género, pues cada sociedad elige aquellos que co-

⁶⁸⁵ *Ibidem.*, pp. 107-108.

⁶⁸⁶ “Los actos de habla y la definición de literatura” (1971) y “El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas”(1972), en José Antonio Mayoral (ed.), *Pragmática...*, cit., pp. 11-57.

⁶⁸⁷ “El poeta y el lector”, en *De Poética ...*, cit., pp. 41-42.

rresponden más exactamente a su ideología ⁶⁸⁸. Establece tres posibilidades: aquellos que codifican propiedades discursivas como lo haría cualquier acto de lenguaje (el soneto), aquellos que coinciden con un acto de lenguaje (la oración) y, por último, aquellos que proceden de un acto de lenguaje mediante transformaciones o ampliaciones (la novela).

Tras estos planteamientos late la puesta en cuestión de la literatura como lenguaje sistemático, concepto que es sustituido por una pluralidad de discursos, cuyas reglas, a diferencia de lo que sucedía en la literatura, sí pueden ser elaboradas. De esa manera se sentarían las bases de una competencia literaria, entendida como la capacidad del lector para reconocer, interpretar y usar correctamente una amplia variedad de géneros. A esa tarea de formulación de las reglas precisas se han entregado, entre otros, Van Dijk y Jonathan Culler. Marie-Laure Ryan, tomando como punto de partida la obra de Van Dijk, se propone en 1979 analizar el conjunto de reglas — pragmáticas, semánticas, formales— que conformarían la competencia literaria. De los tres apartados citados, el que, sin lugar a dudas, aparece más desarrollado es el primero. En él Ryan nos ofrece una clasificación de los géneros que integra tanto los actos ilocucionarios de Searle como la motivación general del emisor ⁶⁸⁹. El poema se definiría por tres requisitos: carácter fictivo, orientado a la fruición y sin categoría ilocucionaria definida.

Más fecundo puede resultar el acercamiento propuesto por Schaeffer, ya que no se mueve en el terreno abstracto de la definición de los rasgos constitutivos de los modelos genéricos, sino en el de las relaciones transtextuales ⁶⁹⁰. A su favor está que supera el inmanentismo, porque inserta el texto individual en una red de textos, y que enriquece la postura hermeneútica clásica (que consideraba que la obra estaba dotada de un único sentido que el comentario habría de descubrir) con la interpretación estética moderna, que

⁶⁸⁸ “El origen de los géneros”, cit., p. 39.

⁶⁸⁹ “Hacia una teoría de la competencia genérica”, en Miguel Ángel Gallardo (ed.), *Teoría del los géneros ...*, cit., pp. 253-301.

atiende tanto a la estructura textual cuanto a los indicios transtextuales (elementos architextuales: la pertenencia genérica, etc.; elementos paratextuales: lugar de publicación, título, epígrafe, etc.; elementos hipertextuales: texto-fuente o elementos metatextuales: texto-comentario, etc.).

Con el fin de salvar el reduccionismo que conlleva la adopción de un único criterio de análisis y aglutinar los beneficios que aportan el enfoque histórico, formal y pragmático, en este capítulo simultanearemos el empleo de diversas perspectivas a la hora de identificar los moldes genéricos que subyacen en la obra de Scala.

Tras un repaso de la creciente bibliografía que hay sobre el tema de las fórmulas poéticas artificiosas, comprobamos la ausencia casi absoluta de estudios sistematizadores y, en cambio, la decidida tendencia tanto en las Preceptivas de los siglos XV, XVI y XVII ⁶⁹¹ como en los estudios más modernos a un examen individualizado de los distintos géneros del ingenio literario. León María Carbonero y Sol fundamenta esta postura en la introducción a *Esfuerzos del ingenio literario*:

"Escribir sobre el origen, desarrollo y vicisitudes, en una palabra, la historia de estas producciones es tarea penosa y difícil, porque estas agudezas del ingenio siempre han sido miradas con cierto desdén por cuantos han tratado de historia literaria y de literatura especialmente didáctica. Difícil también sería fijar un método para un *Tratado de los esfuerzos del ingenio literario*, no sólo porque se ha escrito poco y nada completo sobre esta materia, cuanto por la confusión á que conduce la diversidad y semejanza que algunos de estos géneros ó clases tienen entre sí. Sin embargo, hemos preferido no detenernos mucho en el estudio crítico, para extendernos en la exposición y compilación de noticias históricas, ejemplos y modelos, procurando dar a cada grupo la mayor

⁶⁹⁰ "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica", en *Ibidem*, p. 170.

⁶⁹¹ Consúltese el utilísimo resumen que Rafael de Cózar ofrece en los capítulos siete y nueve de *Poesía e Imagen* (*ob. cit.*, pp. 226-247 y 265-298) y las ya clásicas fuentes de Kohut, *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI*, Madrid,

independencia posible respecto a los demás, á fin de evitar la confusión que pudiera resultar".⁶⁹²

Sin ignorar las dificultades que entraña establecer límites entre las formas poéticas ortodoxas y heterodoxas e incluso entre los distintos apartados de la poesía visual, sólo dos autores, Giovanni Pozzi (1981) y Rafael de Cózar (1991) han contrarrestado esa inclinación aportando sendos modelos taxonómicos ⁶⁹³, en los que se intenta ordenar ese batiburrillo poético, cuyo denominador común es la interferencia de los códigos visual y verbal.

El proyecto de catalogación de Cózar resulta más englobador que el de Pozzi. Mientras aquél se circunscribe a la poesía figurativa, éste abarca no sólo las composiciones visuales, sino también las acústicas. Como modelo de referencia Cózar parte de la selección de artificios que ofreciera el carmelita Paschasius en *Pöesis artificiosa* (1674) y singulariza tres bloques—Juegos adivinatorios, Poemas de fundamento visual, Poemas de función acústica—, de los que los dos últimos justifican su razón de ser, porque entroncan con las posibilidades creativas que el lenguaje suministra en el terreno visual y sonoro, no así en los juegos adivinatorios, cuya presencia se rastrea en la mayoría de tipos recogidos ⁶⁹⁴.

Dejando a un lado el primer grupo, Cózar distingue dentro del segundo, según aparezcan o no letras con o sin intención figurativa, entre (b1) Formas figuradas y geométricas , (b2) Formas letristas y (b3) Juegos aritméticos, y en el tercero, entre los procedimientos que

CSIC, 1973 y José Rico Verdú, *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, CSIC, 1973.

⁶⁹² *Ibidem.*, pp. XIV y XV. Víctor Infantes enjuicia en "La poesía experimental antes de la poesía experimental" (en *Encuentros con la poesía experimental*, Torrelavega, Euskal Bidea, 1981, pp. 99-131,) el tratado de León María Carbonero y Sol, *Esfuerzos del Ingenio Literario* (Madrid, Succ. de Rivadeneira, 1890) como el mejor estudio diacrónico de la poesía artificiosa en España. Junto a él apuntamos, por su condición de repertorio exhaustivo de artificios difíciles, la versión de José Vicens del *Arte Poética Española* de Díaz Rengifo (1512), Juan Caramuel, *Primus Calamus ob oculos ponens Metrametricam...*(1663) y las recopilaciones de Agustín Aguilar y Tejera, *Las poesías más extravagantes de la lengua castellana* (1923) y Eduardo de Ory, *Rarezas literarias* (1937).

⁶⁹³ Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi Edizioni, 1981 y Rafael de Cózar, *Poesía e Imagen*, *op. cit.*.

⁶⁹⁴ *Op. cit.*, pp. 298-300.

se basan en la repetición de letras (tautogramas) y en la repetición de palabras (poemas en eco, serpentinos) ⁶⁹⁵.

En la misma línea formalista que Cózar, Pozzi discriminará dos modos de producción en la poesía figural : uno, configurativo-distribucional (A) y otro, permutativo-cinético (B) ⁶⁹⁶.

Si aplicáramos esa última distribución a la obra poética de Eduardo Scala, resultarían dos conjuntos constituidos, respectivamente, por Acrósticos y Laberintos (proceso A) y Retrógrados, Poemas Polilingües y Anagramas (proceso B).

No obstante, la clasificación hace agua cuando comprobamos que la práctica concreta escapa a la ordenación en compartimentos estancos y muestra abundantes intersecciones: la combinación del palíndromo con el caligrama en *Cuaderno de agua* , los *acrósticos esféricos* que, en la medida que se asimilan a formas astrales y símbolos cristianos, presentan ribetes de caligrama ⁶⁹⁷ o los laberin-

⁶⁹⁵ Nos permitimos suponer que Cózar no ha consultado el trabajo del italiano, porque ni lo cita a lo largo del libro ni lo incluye en la voluminosa y pormenorizada bibliografía final. Atribuimos esa llamativa omisión más a dificultad de conseguir *La parola dipinta*, desde hace años agotada, que a imperdonable descuido.

⁶⁹⁶ "Nell'ambito del processo A, la distribuzione degli elementi linguistici persegue due diversi scopi: l'uno configurare un tracciato iconico, l'altro, disporre della unità linguistiche secondo criteri posizionali. Nel primo caso la formazione iconica è lo scopo dell'artificiosa disposizione delle unità linguistiche; nel secondo la formazione iconica è conseguenza di quella disposizione artificiosa. Nel primo la finalità porta alla produzione di uno spettro, nel secondo di un'orditura...Alla prima sottoclase appartengono tutti i vari tipi di poesia figurata in senso stretto: 1. acrostici, 2. allitterazioni per l'occhio, 3. versi intessuti, 4. calligrammi, 5. technopaegnia, 6. intavolature di ogni genere. All'altra sottoclase appartengono: 1. rapportationes, 2. versi brisés, 3. isocoli simmetrici, 4. chiasmi e enjambements per l'occhio.

Nel processo B permutativo-cinetico si possono ugualmente scorgere due accorgimenti con due finalità espressive diverse. Uno consiste nel percorrimiento regressivo continuo della linea linguistica, fonema per fonema, parola per parola, segmento per segmento; l'altro nello spostamento di posizione delle unità contenute in un data misura. In ambedue le sottoclassi s'incrociano due scopi diversi: mutando o non mutando le posizioni, ottenere o lo stesso oppure un senso mutato...Nella sottoclase che riunisce gli effetti di percorrimiento inverso (cancrizzazione) abbiamo 1. palindromi, 2. versi retrogradi, 3. anaclici; in quella che riunisce gli effetti di scambio abbiamo 1. anagrammi, 2. protei, 3. versi reticolati, 4. vers interchangeables (permutabili), 5. versi labirintici, 6. versi concordanti" : Cfr. Pozzi, *op. cit.*, pp. 101-102.

⁶⁹⁷ Pozzi ofrece un amplio muestrario de acrósticos con formas caligramáticas. Entre ellos, espigamos por su gracia la cuna de Karst y el arco triunfal de Kelner (*op. cit.*, pp. 103-104)

tos que, para multiplicar las posibilidades de lectura y activar la memoria, se funden con palíndromos y caligramas ⁶⁹⁸.

Nuestro punto de arranque será otro. Acudiremos a un concepto clave de la teoría y crítica literaria contemporáneas, como es el concepto de intertextualidad. Laurent Jeny , partiendo de la definición kristeviana de la intertextualidad ("tout texte se construit comme une mosaïque de citations et tout texte est absorption et transformation d' un autre texte" ⁶⁹⁹), llega a la conclusión de que el anagrama es el modelo más acabado, pero menos practicable de intertextualidad.⁷⁰⁰

Como es sabido, el anagrama consiste en dispersar en el espacio de un texto los fonemas o grafemas de una o de varias palabras, que llaman la atención del lector perspicaz por una redundancia particular o por la presencia de lo que Saussure denomina *manequins* (porción de texto, cuyos fonemas inicial y final coinciden con el primero y último de la palabra-tema). En ambos casos la linealidad sintagmática salta hecha pedazos al introducirse nuevos modos de lectura que enriquecen el texto de superficie. Sin embargo, la dificultad que entraña hacer coincidir los significantes de los textos latente y manifiesto limita, en general, el anagrama, a una palabra, a menudo nombre propio, que aparece en filigrana. Saussure clasifica los anagramas en dos tipos: el anagrama propiamente dicho y el criptográfico. Mientras el primero imita el nombre citado explícitamente en el discurso, el segundo, que carece de toda referencia discursiva, se reconstruye a partir de las sugerencias del contexto ⁷⁰¹.

⁶⁹⁸ Esta práctica, cuyo grado de aplicación en la obra de Scala intentaremos establecer a lo largo del capítulo, se sumerge dentro de una remotísima tradición, que se da por iniciada en Simónides de Ceos. Frances Yates en *El arte de la memoria* (ob. cit.) realiza un exhaustivo estudio de los hitos históricos —Cicerón, Escolástica, Lulio, Camillo, Bruno, etc.— que jalonan la evolución del *Ars memorativa*. Fernando R. de la Flor en *Teatro de la memoria* (Valladolid, Junta de Castilla-León, 1988) se detendrá en los tratados que sobre el tema aparecieron en nuestro país en los siglos XVII y XVIII.

⁶⁹⁹ *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 60.

⁷⁰⁰ "La stratégie de la forme", *Poétique*, 27, 1976, pp. 267-268.

⁷⁰¹ Jean Starobinsky, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971, p. 32.

César Nicolas propone en un artículo de principios de los ochenta acotar el fenómeno de la intertextualidad señalando tres grupos de procedimientos: los poético-lingüísticos de carácter paragramático, los poético-literarios de carácter contextual y los de carácter extralingüístico, que ejemplificará en el análisis de “Verano”, soneto perteneciente al libro *Poemas varios* (1921) de Manuel Machado ⁷⁰².

Conforme a esa ordenación, en el primer apartado se incluirían tanto los metaplasmos que se basan en la permutación fonemática o grafemática —acróstico, anagrama, palíndromo— como los basados en la repetición o semejanza fónica —rima, paronomasia, homonimia—, o los metasemas como la silepsis intertextual o el calambur. El segundo y el tercero tendrían en cuenta las transposiciones a un texto de otros, ya sean de origen literario, lingüístico o extralingüístico. A lo largo de este capítulo nos ocuparemos de los recursos primordialmente paragramáticos, si bien abordaremos los restantes clases de intertextualidad, cuando los ejemplos lo exijan.

El anagrama, el acróstico y el palíndromo vertebrarán el capítulo. Los tres pueden ser catalogados como recursos criptogramáticos. La criptografía consiste en la acción de escribir en caracteres secretos mensajes que sean incomprensibles para quienes no posean la clave ⁷⁰³. Aunque los procedimientos criptográficos han sido cultivados con diversos fines en todas las épocas ⁷⁰⁴, fijémonos de manera especial en el Renacimiento. El hombre renacentista mostró gran interés por los saberes ocultos como la cábala, la alquimia y la astrología. Del estudio de los mecanismos lingüísticos de los cabalistas surgieron sistemas criptográficos como la *esteganografía* del huma-

⁷⁰² “Del fonema al contexto: sobre un soneto de Manuel Machado”, *Cuadernos de la Cátedra de Miguel de Unamuno*, 27-28, 1983, pp. 181-201.

⁷⁰³ Roland Barthes considera que la ocultación es la vocación misma de la escritura. La ilegibilidad, lejos de ser un aspecto deficiente, monstruoso del sistema de la escritura, demostraría su verdad: Vid. “Variaciones sobre la escritura”, en Ricardo Campa, *La escritura y la etimología del mundo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1989, p. 16. Años antes en *El grado cero de la escritura* ya había sostenido que la escritura, enraizada en un más allá del lenguaje, es una contra-comunicación que se desarrolla como un germen, manifiesta una esencia y amenaza con un secreto: Cit., pp. 26-27.

⁷⁰⁴ E. R. Curtius, *Literatura europea ...*, cit., pp. 384-422.

nista Johannes Trithemius y el Arte de la memoria mágica de Giordano Bruno.

El nacimiento de la *esteganografía* coincide con la irrupción de conflictos nacionales, por lo que en un principio se desarrolla como artificio de codificación útil para los usos políticos y militares. Consta de una serie de ruedas codificadoras que funcionan según el principio de los círculos concéntricos de Llull. Sin embargo, Trithemius se alejará de la finalidad religiosa de aquél y buscará en las ruedas las claves que permitan la descodificación de mensajes ocultos ⁷⁰⁵.

También Giordano Bruno usará las leyes de la combinatoria, pero con el objeto de crear un sistema mnemotécnico de raíz mágica. Consiguió conciliar el arte de la memoria clásica, basada en lugares e imágenes, con la corriente del lulismo, que concedía gran importancia a los diagramas geométricos y a las letras. Su novedad consistió en insertar figuras en vez de letras en las ruedas lulianas con el fin de aprehender la esencia de las cosas y sus relaciones ⁷⁰⁶.

El fenómeno de la poesía criptográfica no puede entenderse plenamente sin tener en cuenta su fundamento hermético. Se trataría, en suma, de mensajes en los que ciertas zonas de significado se velan u ocultan. Vendrían a ser enigmas que ponen a prueba la sagacidad de los lectores. Sólo los que estén dotados de una competencia específica ya sea en materias esotéricas, místicas, religiosas o en cualquier otra estarán en condiciones de configurar un esquema de coherencia que se convierta en fuente de placer el texto ⁷⁰⁷.

Iuri Lotman ve en los procesos de simetría especular un dispositivo de semiosis y de generación de sentidos. Pone como paradigma el palíndromo, si bien la caracterización que hace de él podría fácilmente extenderse al acróstico y al anagrama. De hecho, todos ellos juegan con la doble inscripción en los textos de superficie y la-

⁷⁰⁵ Umberto Eco, *La búsqueda de la lengua perfecta...*, cit., pp. 112-114.

⁷⁰⁶ *Ibidem*, pp. 117-125 y Frances Yates, *El arte de la memoria...*, cit., pp. 250-254.

⁷⁰⁷ Túa Blesa analiza el criptograma como un caso de logofagia. Distingue entre los que suministran la clave y los que se aferran a su ser sólo para iniciados, esto es, los criptogramas puros: Vid. *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Dpto. de Lingüística General e Hispánica, 1998, pp. 207-214.

tente. Define Lotman el palíndromo como un dispositivo generador de sentido que activa las capas ocultas de nuestra conciencia lingüística y que encierra, tras la lectura normal del texto, significaciones mágicas, secretas, esotéricas ⁷⁰⁸. Pero Lotman no sólo dignifica el papel del palíndromo, sino que lo sitúa en la base de todos los fenómenos de semiosis que descansan en el *enantiomorfismo* como el texto en el texto, paralelismos diversos, tramas paralelas, etc.: el *enantiomorfismo* se halla en la base misma de la semiosfera ⁷⁰⁹. Teniendo en cuenta que todo espacio semiótico se nutre del diálogo, el acróstico, el palíndromo y el anagrama serían poderosos mecanismos productores de sentido que reflejarían además una indudable naturaleza dialógica.

⁷⁰⁸ “Acerca de la Semiosfera”, en *La Semiosfera...*, cit., pp. 37-39.

⁷⁰⁹ *Ibidem*, p. 42.

1. PROCEDIMIENTOS PARAGRAMÁTICOS

Todorov engloba los tres recursos señalados dentro del grupo de juegos de palabras que explotan las semejanzas del significante. Descansan sobre el principio de la homonimia ⁷¹⁰. Mientras el anagrama manipula el material fónico-gráfico en el orden horizontal, el acróstico lo hace verticalmente en posición inicial, medial o final ⁷¹¹. Como variantes del acróstico, hemos de catalogar al laberinto y el poema cúbico por cuanto generalizan la lectura vertical de aquél a todas las direcciones del espacio discursivo. Los retrocados y palíndromos, por su parte, no dejan de ser una modalidad del anagrama, si bien restringen el número de combinaciones a una sola, la que permite una lectura inversa. Por último, los poemas polilingües conjugan los fenómenos de homonimia y sinonimia, puesto que integran voces de diferentes lenguas.

Adentrémonos sin más en el estudio de los artificios poéticos de la obra de Eduardo Scala adelantando que, junto al preceptivo compendio histórico de cada uno de ellos, añadiremos una somera muestra de la representatividad que han tenido en la obra de poetas contemporáneos españoles. Comencemos nuestro examen por aquellas composiciones como acrósticos y laberintos, cuya ordenación redundante en la dimensión pictográfica de la página.

⁷¹⁰ “Les jeux de mots”, en *Les genres du discours*, Paris, Seuil, pp. 307-308.

⁷¹¹ José Antonio Mayoral, *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, 1994, p. 75.

1.1. ACRÓSTICOS

El acróstico es uno de los recursos más frecuentes de la poesía visual de todos los tiempos, bien en su registro más simple, el *acróstico nominal* al comienzo de verso, o bien en elaboraciones cada vez más complejas, con las que el poeta luce su imaginación y virtuosismo. El término "acróstico" proviene de las voces griegas *akros* 'extremidad' y *stichos* 'orden' y designa una composición literaria, en la que las letras iniciales, mediales y finales, leídas verticalmente, forman unidas un nombre, lema o concepto determinado.⁷¹²

Señala Dick Higgins, según los datos históricos de que se disponen, que el acróstico más antiguo conocido pertenece al poeta griego Aratus (siglo III antes de Cristo)⁷¹³. Los primeros cristianos se sirvieron de ellos en la época de las catacumbas para burlar la persecución y el martirio. A la cabeza de algunos epitafios latinos y griegos se encontraba la palabra griega ICHTYS (pez), que, fruto de la reunión de las iniciales de *Iessus Christos Theou Uius Soter*, constituía la expresión secreta del nombre de Jesucristo. Este uso, ampliado a nombres de santos o de dignidades religiosas, se extenderá a los himnos eclesiásticos a principios de la Edad Media. Habrá que esperar hasta el siglo XV para que, producto del auge de la poesía cancioneril, cobren de nuevo vigencia en los ambientes cortesanos procedimientos como los acrósticos, anagramas, retrocados.

Herederas de la lírica provenzal, la poesía cancioneril manifiesta una constante preocupación técnica, que se traduce en el plano métrico, en las innovaciones de metro, rima y estrofa, y en el plano estilístico en el empleo de un lenguaje conceptista en el que dominan los juegos de palabras y las antítesis, junto a fórmulas como los acrósticos, retrocados, enigmas. Se trata de una poesía artificiosa

⁷¹² Carbonero y Sol, *op. cit.*, p. 179.

puesta al servicio de la alegoría (Imperial, Mena) o de trillados conceptos de amor cortés (Villasandino, Manrique).

Como muestra de virtuosismo (*gai saber*) del que había que hacer gala en los certámenes, coronas y justas poéticas cortesanas hay que interpretar el cultivo sistemático de recursos como el acróstico, que ya catalogaban los tratados del arte de trovar, los denominados *Leys d'Amor*⁷¹⁴, con el nombre de *cobbla rescosta*.

Entre las modalidades de acróstico citemos el *nominal* y el *nominal letreado*. Del primero, anotemos el que compusiera Jorge Manrique distribuyendo las letras del nombre de Guiomar al comienzo de cada una de las estrofas del poema. Alvaro de Brito ampliará esa fórmula en un poema dirigido a don Fernando y doña Isabel forzando a las palabras de cada una de las estrofas que repitieran la misma letra del inicio, conforme al esquema de poema letreado que ensayara el poeta latino Ausonio.⁷¹⁵

Relacionados con el acróstico hay que mencionar aquellos poemas que explican los valores simbólicos de las letras que componen el nombre del destinatario, generalmente, una mujer.

Aunque los ejemplos son bastante numerosos ⁷¹⁶, destaquemos el "dezir" de Villasandino, ejecutado siguiendo el recurso etimológico (presente en las "Cantigas de Santa María" de Alfonso X El Sabio y en "La Canço de les letres" de Cerverí de Girona) de interpretar simbólicamente las letras de un nombre. Ese procedimiento, pródigamente cultivado en la lírica peninsular y europea ⁷¹⁷, lo

⁷¹³ *Pattern Poetry*, New York, State University of New York Press, 1987, p. 171.

⁷¹⁴ Vid. Joseph Anglade, *Leys d'Amor*, Toulouse, 1918 (New York, Johnson Reprint Corporation, 1971).

⁷¹⁵ Rafael de Cózar, *op. cit.*, pp. 234-235.

⁷¹⁶ Aguilar y Tejera cita ejemplos de Jorge Manrique, Puerto Carrero, Villasandino, Pedro de Cartagena y el Vizconde de Altamira: *Las poesías más extravagantes de la lengua castellana*, Madrid, Sanz Calleja, s. f., pp. 15-25.

⁷¹⁷ Paul Zumthor en *Langue, Texte, Enigme* (cit., pp. 44-45) pone como ejemplo de este tipo de obras, abundantes en latín y en francés desde el siglo IX al XIV, el *ABC par équivoque* de Huon le Roi (s. XIII), en el que la letra es clasificada atendiendo a siete criterios: dibujo, sonido, inicial de palabra, definición alegórica, etc. Véase también Cózar, *op. cit.*, p. 235.

volveremos a encontrar en el umbral de los setenta en el "Poema realista" de Felipe Boso ⁷¹⁸:

Poema realista

Otoño, otoño, otoño,
 ¿dónde estás?
 ¿En los cuévanos
 de las oes?
 ¿En la araña
 de la eñe?
 ¿O en la sorda
 te?

El poema conserva la dominante genérica de la interpretación motivada de las letras, pero se distingue tanto por el tema como por el enfoque semántico. En los casos del pasado el objeto temático era el nombre de una mujer, cuyas letras eran semantizadas a partir de una relación de proximidad entre la inicial y el concepto, por ejemplo, en el poema de Pedro de Cartagena "A la Reyna dona Ysabel" se dice: "Que la I, denota imperio,/ la S, señorear/ toda la tierra y la mar;/ y la A, alto misterio que no se dexa tocar..." Por el contrario el "Poema realista" de Boso aborda un período temporal, el otoño, desde las similitudes físicas o sonoras de los grafemas.⁷¹⁹

El auge del acróstico y en general de la poesía artificiosa se prolongará hasta el siglo XVII, en particular, en las composiciones de circunstancias: canonización de un santo, nacimiento o proclamación de un príncipe, fiestas de acogida a la Familia Real, coronación, exequias, etc. El colectivo *Verso e Imagen* ofrece una documentada muestra de los distintos géneros de acrósticos en el territorio espa-

⁷¹⁸ *Poemas concretos*, Abarca de Campos, La Fábrica, 1994, p. 153.

⁷¹⁹ Para un estudio diacrónico de la reactivación de la letra, consúltese Massin, "La lettre animée", *Le lettre et l'image*, cit., pp. 17-196.

ñol ⁷²⁰. Otro tanto harán en la literatura portuguesa e italiana Ana Hatherly ⁷²¹ y Giovanni Pozzi ⁷²², respectivamente.

Del repertorio de modalidades que ofrece el acróstico a lo largo de la historia, en la poesía de Scala documentamos la existencia de los acrósticos *alfabético*, *esférico* y *nominal*. Comencemos nuestro estudio por este último. Cuenta con una representación bastante exigua, a pesar de ser en la tradición la forma más generalizada. De hecho, sólo hemos registrado su presencia en el poema *Infinitivo (Variaciones)*, libro nacido según su autor con el propósito de dignificar los modelos de verbos regulares. Sustituye la secuencia tradicional amar /temer/ partir por la de amar /nacer /morir, con la que nombra el misterio de la existencia ⁷²³.

La vida humana aparece sintetizada en esas tres acciones que, sometidas al procedimiento cabalístico de la rotación propuesto por Abulafia, dará lugar a catorce variaciones. Seleccionemos algunas (el subrayado es nuestro):

M O R I R
A M A R
N A C E R

La lectura lineal de la serie de infinitivos se quiebra para dar lugar a un intertexto —*ir a(l) mar* y, en sus aguas, *(re)nacer*— que transforma el *topos* metafórico de la vida=río, mar=muerte, presente ya en el *Eclesiastés* y luego en Jorge Manrique, por el de mar=resurrección, apreciable en *El Cementerio marino* de Paul Valéry. Junto a ese intertexto literario, se ofrecen otros dos de índole paragramática, los acrósticos inicial (*man*) y el teléstico (*iré*). Con ellos, se resume el destino del hombre, que, aludido por el anglicis-

⁷²⁰ J. M. Díez Borque (coord.), *Vers° e Imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces*, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1993, pp. 29-72.

⁷²¹ *A experiênciã do prodigio. Bases teóricas e antologia de textos-visuais portuguesas dos séculos XVII e XVIII*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, pp. 149-159.

⁷²² *Op. cit.*, pp. 177-194.

⁷²³ El libro como tal permanece inédito, si bien la edición de Siruela lo reproduce en parte: Eduardo Scala, *Poesía ...*, cit., pp. 173-178.

mo *man*, parece concebir y aceptar la muerte de acuerdo con el lugar común del viaje inevitable (*iré*).

La ampliación de la significación del texto por el entrecruzamiento de diversas lecturas es también observable en el ejemplo que sigue. La variación se presta a dos lecturas simultáneas, la que establece la relación entre hecho (*amar*) y consecuencia (*nacer*) y la que insiste merced a la lectura en paragrama *mar, amar, nacer* en la categorización simbólica del mar, connotado con los rasgos de fuente de vida y lugar de transformaciones:⁷²⁴

A M A R
A M A R
N A C E R

Si , al hacerse eco de un intertexto de carácter simbólico, los semas del texto se enriquecían, en este nuevo ejemplo el anagrama será el procedimiento que desencadene nuevos sentidos:

A M A R
N A C E R
M O R I R

Procedamos a combinar la sílaba inicial de las tres palabras y resultará una construcción anagramática *Ana Amo*, que contiene una auténtica declaración de amor del autor a Ana, su amada. Emerge, en consonancia con el tono grave que trasluce la enumeración de conceptos de raíz existencial, un intertexto en anagrama (*h*)*erir* , que nos evoca el poema de Miguel Hernández “Llegó con tres heridas”, incluido en su último libro *Cancionero y Romancero de Ausencias* (1938-41):

⁷²⁴ J. Chevalier, *op. cit.*, p. 689.

Llegó con tres heridas:
 la del amor,
 la de la muerte,
 la de la vida.

Con tres heridas viene:
 la de la vida,
 la del amor,
 la de la muerte.

Con tres heridas yo:
 la de la vida,
 la de la muerte,
 la del amor.⁷²⁵

Las vinculaciones formales, léxicas y temáticas son evidentes. Los dos poemas giran en torno a tres términos —vida, muerte, amor—, que, nombrados con sustantivos o infinitivos, se identifican metafóricamente con sendas heridas. Ambos poemas insinúan el carácter cíclico de la existencia mediante la mutación repetitiva del orden y la aliteración, aunque ésta última sea más clara en la pieza scaliana, cuya vibrante /r/ provoca un efecto de movimiento rotatorio. Entonces cabe preguntarse si existe alguna diferencia entre ellos. Ciertamente, aunque manejen un mismo material poético-lingüístico, en el caso de Scala el uso de procedimientos paragramáticos evidencian una decidida voluntad de síntesis a través de lo críptico, lo hermético.

⁷²⁵ Miguel Hernández, *Obra poética completa*, Introducción, estudios y notas de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia Madrid, Zero, 1977, 3ªed., p. 441.

1.1.1. ACRÓSTICOS ALFABÉTICOS Y LÉXICOS

El *acróstico alfabético*, cuyos primeros testimonios aparecen vinculados a la literatura gnóstica, descansa en la importancia de la letra y el valor mágico de la escritura. Como nos recuerda Ana Hatherly, la meditación sobre el alfabeto se consideraba en la tradición religiosa hebrea una vía para el conocimiento de los nombres de las cosas y, en definitiva, para el conocimiento de Dios ⁷²⁶. En la Biblia son numerosos los *acrósticos alfabéticos*, cifrados a modo de plegaria o acción de gracias. Sobresale el Salmo CXIX, injustificadamente atribuido al rey David, donde a la importancia de las letras se añade el simbolismo numérico, ya que consta de veintidós estrofas de ocho versos cada una en correspondencia con las veintidós letras del alfabeto hebreo ⁷²⁷. Estas formas perdurarían en el período talmúdico, en el que Ralph Marcus anota los textos de Yose Ben Yose (s. VII) y Rabbi Akiba (s. VIII) ⁷²⁸ y rebrotarían con fuerza en la Edad Media, período en el que la alegorización alfabética y numerológica, como puso de manifiesto Curtius, cumplieron un papel decisivo en la composición literaria. Por ejemplo, el himno cosmológico, titulado *Altus Prosator* (597) de S. Columba de Iona, que consta de trescientos sesenta versos, conforme a la creencia del *Génesis* de que el año contaba con trescientos sesenta días, divididos en veinticuatro estrofas, que, correspondientes a las veinticuatro horas del día, se ordenan alfabéticamente.

El Renacimiento y el Barroco ofrecerán muestras como el *Fee-rie Queene* de Spencer, en el que se observa el simbolismo de los números en las veinticuatro estrofas o los trescientos sesenta y cinco versos detectados en el *Epithalamion* de Heatt o *el ABC feitos*

⁷²⁶ *A experiência do prodígio...*, cit., p. 149.

⁷²⁷ Sobre la presencia simbólica del número veintidós en la creación literaria, consúltese Curtius, *op. cit.*, p. 707.

⁷²⁸ “Alphabetic Acrostic in the Hellenistic and Roman periods” en *Journal of Near Eastern Studies*, VI,2, 1947 *apud* Cózar, cit., p. 103.

em motes de Camôens, en el que el comienzo de las estrofas se rige por el orden alfabético convencional ⁷²⁹.

Esta práctica secular se mantuvo viva durante el siglo XIX y será retomada en el siglo XX por la poesía concreta, que aplicó las constantes de alegorización alfabética y simbolismo numérico haciendo desaparecer la carga religiosa de sus orígenes. Es el caso de "Gramma" de Felipe Boso (Figura 46) ⁷³⁰. No así el de *SO LUNA* de Scala (Figura 47), que permanece fiel a la antigua concepción mágico-religiosa de la escritura, pero con innovaciones.

A no es la a
sino la AURORA 1

B no es la be
sino la BEATITUD 2

C no es la ce
sino la CAPACIÓN 3

CH no es la che
sino la CHÁCHARA 4

D no es la de
sino la DOMA 5

E no es la e
sino la ENTREGA 6

F no es la efe
sino la FACHA7

G no es la ge

⁷²⁹ Ana Hatherly, *op. cit.*, p. 150.

⁷³⁰ Con estos textos mantienen una relación tangencial los llamados "poemas alfabéticos". Según Reinhard Döhl ("Algunas consideraciones sobre el tema escritura e imagen", en AA.VV, *Texto...*, cit., p. 40) surgen éstos a comienzos del siglo XX como resultado de un proceso de reflexión sobre el valor gráfico de las letras y como parodia de la poesía tradicional. Junto a los históricos "Suicide" de Louis Aragon (1920) y "Registro elemental" de Schwitters (1922) podemos añadir la "Elegía al Che" de Joan Brossa, en la ausencia de los grafemas que componen el nombre del mítico guerrillero dota a la enumeración de un sentido crítico y lastimero: Véase nuestro artículo "La escritura plástica en España", *Espacio/espazo escrito*, 1995, 11-12, pp. 95-96.

sino la GENUFLEXIÓN	8
H no es la hache sino la HECHURA	9
I no es la i sino la IDEA	10
J no es la jota sino la JACTANCIA	11
K no es la ka sino la CÁBALA	12
L no es la ele sino la LENIDAD	13
LL no es la elle sino la LLENIDAD	14
M no es la eme sino la MAR que es el MORIR	15
N no es la ene sino el NON	16
Ñ no es la ñ sino el CEÑO	17
O no es la O sino el ÓBOLO	8
P no es la pe sino el PENACHO	19
Q no es la qu sino el QUID	20
R no es la erre sino el RESORTE	21
S no es la ese sino el SESO	22

T no es la te sino el TOTEM	23
U no es la u sino el HUERCO	24
V no es la uve sino el VECTOR	25
W no es la ve sino el VASALLAJE	26
X no es la equis sino el EXVOTO	27
Y no es la ye sino el YUNQUE	28
Z no es la zeta sino el ZODÍACO	29

Ilustración 47. F. Boso, *Poemas Concretos* (1966-78)

AFUERA DENTRO
BAJADA SUBIDAS
CARNE ESPÍRITU
CAÍDA ASCENSO
CIELOS UELOS
CIENCIA ARTE
CIMA SIMAS
CIRCULAR RECTA
COMIDA Y UNO
COMPLEJO SIMPLES
CORPÚSCULO NDA
DAR RECIBIR
DEFENSA TAQUE
DESCENDENCIA ASCENDENCIA
DESERTO ASIS
DIFERENTE SEMEJANTES
DULCE SALES
EMISOR RECEPTOR
ENTRADA SALIDAS
EQUILIBRIO SCILACIÓN
ESENCIA ACCIDENTE
EVADÁAN
FRUTO SEMILLAS
FONDO SUPERFICIES
FORTUNA ADVERSIDAD
FUTURO ORIGEN
GUERRA MOR
IGNORANTE SABIOS
INSTANTE TERNIDAD
INVISIBLE EVIDENTE
JAMÁS SIEMPRE
JARDINES ELVAS
LEJANÍA CERCAMIENTO
LIBRE SCLAVO
LUCE SOMBRAS
MANIFIESTO CULTO
MAÑANA YER
MATEMÁTICA ZAR
METIDO SACADOS

MUERTEEXISTENCIA
NADALGO
NUNCAHORA
OCASoRTO
OESTeSTE
OMEGALFA
QUIETUdANZA
PLACEREsUPLICIOS
PLOMoRO
POBREZABUNDANCIA
PRESENCIAUSENCIA
PROXIMIDADISTANCIA
PUNToRBE
RESTADICIÓN
RETIRADAVANCE
REYEsÚBDITOS
RUPTURADHESIÓN
SIERVOsEÑORES
SOLUNA
SONIDOsILENCIOS
SUJEToBJETO
TRISTEZALEGRÍA
UNIDADIVERSIDAD
YoTRO
VIGILIASUEÑOS

Ilustración 48. E. Scala, Boceto de SOLUNA (inédito)

Si en "Grama" de Felipe Boso se parangonan signos alfabéticos y cifras, de acuerdo con el recurso cabalístico de la *Gematría*⁷³¹, la segunda versión de *SOLUNA*⁷³² rebasará ese nivel de equivalencias para construir el libro en clave numérica: formato (8x32 cm), número de poemas (treinta y dos), cuerpo de letra (ocho punto) y tirada (ocho ejemplares) se cohesionan en torno al ocho⁷³³. Esa diversidad en el tratamiento de las relaciones numéricas, también se aprecia en el terreno de las letras. Felipe Boso descarta en "Grama" el carácter funcional de los grafemas como vehículos hacia el sentido para reivindicar su identidad sémica: "No es..., sino...". El texto se apropia del alfabeto asignándole a cada letra un valor que bien refleja un estereotipo o bien proviene de las analogías que se suscitan en su mente. Los interpreta mecánicamente de acuerdo con el código cultural dominante o actualiza su sentido en el acto de la recepción.

En el primer grupo integramos, por ejemplo, la **M** que en la cultura occidental designa los ondas del mar⁷³⁴ e indirectamente, por influencia de la visión alegórica manriqueña, la muerte; la **A**, cuyo contenido auroral coincide con la noción de principio que se asocia al Alfa y al número Uno; **T** de "TOTEM" evoca, sobre la base de la creencia mágica, la cruz del Cristianismo. Otros textos como "Victory" muestran cómo la famosa frase de Julio César ("veni, vidi, vici"), emblema de la eficacia militar del Imperio, es reemplazada en recuerdo de la humillante derrota que sufriera Estados Unidos en la guerra del Vietnam por "Vino Vio Vietcong"⁷³⁵. En consecuencia, el

⁷³¹ Poema incluido dentro del libro póstumo, *Los Poemas Concretos* (*op. cit.*, pp. 155-57). Según indicaciones del propio autor, el original, que se encontraba listo para la imprenta, fue escrito entre 1966 y 1978.

⁷³² Gráficas Almeida, 1993-94. De *SOLUNA* se conocen hasta hoy dos versiones, fechadas respectivamente en 1977 y 1993-94. En nuestro análisis hemos preferido un boceto de principios de los noventa que no llegó a publicarse, porque añade a los rasgos comunes con las otras dos —repetición de una misma fórmula lingüística, simbolismo de letras y números, etc.— un rasgo que la destaca, el mecanismo paragramático del acróstico. En el volumen de Siruela se reproduce íntegramente la segunda versión.

⁷³³ Consúltese en el capítulo que dedicamos a "El espacio gráfico" la hegemonía de ese dígito en la configuración del orbe scaliano.

⁷³⁴ Harold Bayley, *The lost Language ...*, cit., pp. 277-278.

⁷³⁵ *Op. cit.*, pp. 120-121.

signo de victoria que representa la gigantesca **V** se reviste de un matiz tragicómico.

El segundo grupo concentra aquellos grafemas que despiertan en la imaginación del autor impresiones de índole figurativa y acústica ⁷³⁶. Así la fragilidad que comunica el fonema lateral // justifica la elección de "LENIDAD", 'excesiva condescendencia, flaqueza en exigir el cumplimiento de los deberes o en castigar las faltas' o la sensación de oscuridad y tristeza que transmite el fonema vocálico /u/ se plasma en "HUERCO", 'infierno', o la repetición del sonido che en CHÁCHARA sugiere onomatopéyicamente el estar de palique. Por otro lado advertimos en Ñ una perfecta adecuación entre el significado de "CEÑO" 'demostración de enfado o de severidad' y el trazado de la Ñ, porque la tilde de la ñ enfatiza gramatextualmente el gesto de arrugar la frente y las cejas, al igual que la circularidad de la **O** refuerza la redondez de la moneda griega del "ÓBOLO" o la **G** de "GENUFLEXIÓN" visualiza la posición reverente, replegada sobre sí mismo, del que flexiona las piernas o la **Y** de "YUNQUE" reproduce icónicamente la pieza de hierro sobre la que el sonido /k/ evoca el golpe del martillo.

El poema de Boso, a pesar de que entronca con las variaciones introducidas por los concretos en el subgénero del *acróstico alfabético*, en algún caso retoma la concepción mágica de números que definía los primeros testimonios genéricos. Así la **I** de "IDEA" recupera el significado de Unidad y de Eje del Mundo que había tenido en la tradición esotérica ⁷³⁷ y la **B** de "BEATITUD" hace aflorar la cualidad de amor y felicidad que lleva consigo en el alfabeto árabe la letra **b** o de progreso gradual en la Cábala ⁷³⁸. Sentidos simbólicos

⁷³⁶ Reparemos que no sólo escritores como Ramón Gómez de la Serna se han inspirado en el trazo de las letras, sino que también las letras se han incorporado en las creaciones léxicas de las lenguas, principalmente alemana e inglesa, para designar objetos con los que su contorno se asemeja, verbigracia : *A-frame*, 'edificio de alzado triangular', *T-bone steak* , 'filete con palo en forma de t'; y que en algunos dichos como "silbar como una S" las letras evocan determinados sonidos: Yakov Malkiel, *La configuración de las letras como mensaje propio*, Madrid, Visor, 1993, pp. 57-66.

⁷³⁷ H. Bayley, *op. cit.*, p. 364.

⁷³⁸ J. Felipe Alonso, *Alquimia, Cábala, Simbología*, Madrid, Master, 1993, p. 79.

que la equivalencia numérica respalda, puesto que el diez expresa la totalidad y el dos designa la pareja ⁷³⁹.

A su vez, *SOLUNA* presenta un modelo constructivo semejante al de "Grama": una serie externa y fija, la del abecedario, determina el orden del discurso. Presenta esta una fisonomía acumulativa ⁷⁴⁰ y repetitiva, fruto, en un caso, de la iteración de un esquema oracional adversativo —A no es a, sino la Aurora—y, en otro, de un mismo módulo lingüístico, constituido por dos antónimos que una letra común, de alto valor simbólico, une ⁷⁴¹.

SOLUNA ofrece, sin embargo, un mayor grado de cohesión que "Grama". Si aquella parecía una mera sucesión de enunciados, ésta se organiza como un sistema de relaciones, delimitado por un principio y un final.

Como factores de cohesión hemos de citar, además de la serie alfabética y la repetición, el número, el balanceo gráfico de capitales de distinto tamaño ⁷⁴² y el oxímoron ⁷⁴³.

El lector ya conoce la importancia que se concede en la producción scaliana al número, por lo que no insistiremos en él. Por el contrario, sí nos detendremos en explicar el uso de los otros procedimientos. Mientras leíamos *SOLUNA* nos preguntamos qué razo-

⁷³⁹ J. E. Cirlot, *Diccionario...*, cit., pp. 329-330.

⁷⁴⁰ A título de ejemplo, anotemos que durante la Edad Media la lista fue empleada con un doble cometido, moral y enciclopédico. El tratado *Rosaio della vita* de Matteo de Corsini (1373) suministra una relación de virtudes y vicios con vistas a ser memorizadas, al igual los frescos de Arena Capella de Padua pintados por Giotto *circa* 1306, cuyas imágenes memorables de vicios y virtudes están dotadas, de acuerdo con el consejo tomista, de intenciones espirituales. También la hilera de figuras sirvió en la pintura para representar la organización medieval del conocimiento, como reflejan los muros de la Sala Capitular del convento de Santa Maria Novella (Florencia), donde hay un fresco del siglo XIV en honor a la sabiduría y virtud de Tomás de Aquino, que cuenta en el plano inferior con catorce figuras femeninas que simbolizan los conocimientos en materia teológica y de artes liberales del santo: *Apud.* por Yates, *El arte...*, cit., pp. 101, 114, 116.

Por lo que se refiere a *SOLUNA*, la lista cumple, como veremos, una función memorativa ya que insiste en que tras la dualidad late la Unidad.

⁷⁴¹ Para conocer los valores simbólicos que ese grafema común puede proyectar, remitimos a nuestro apartado sobre la letra en el capítulo de "El Espacio gráfico".

⁷⁴² Véase el apartado "La Proporción" del capítulo inicial "El Espacio Gráfico", donde se detallan los efectos del juego óptico.

⁷⁴³ La fórmula retórica del *oxímoron* es un juego lingüístico consistente en la unión paradójica de términos contrarios, cuyo principal ingrediente es la sorpresa. Peculiar dentro la corriente petrarquista, el *oxímoron* pasaría a la literatura ascético-mística del siglo XVI, donde adquiriría un amplio desarrollo: M. Garavelli, *Manual de Retórica*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 279-280.

nes habían movido al autor a componer todo un libro sobre la base repetitiva de dos recursos. Imaginamos que para reclamar nuestra atención sobre esos dos fenómenos y además para hacernos partícipes de una sorpresa, la de ver reflejada en una forma léxica la idea de ruptura de la dualidad. Tanto el oxímoron como el balanceo gráfico entre capitales de diverso tamaño trasvasan al terreno del lenguaje artístico las operaciones alquímicas de la fusión de contrarios (*coiunctus oppositorum*) ⁷⁴⁴. Aun siendo decisivos esos dos recursos, no debemos olvidar que la repetición, junto al efecto rítmico encantatorio que provoca, posee otro de orden mnemotécnico. Nos permite recordar que hay un nexo oculto que une las más dispares de existencia y que éstas están sometidas a la "rueda de las metamorfosis" ⁷⁴⁵.

Eco considera que el pensamiento hermético está dominado por las ideas de metamorfosis continua y, sobre todo, de simpatía universal. Nacidas ambas de la negación del principio de identidad, la simpatía universal se expresa a través de las *signaturae rerum*. Recuerda el semiólogo italiano que, desde el momento que una parte de la retórica, la *elocutio*, autoriza cualquier sustitución, tanto por semejanza como por contraste, de la parte por el todo, no es extraño que la búsqueda de las signaturas (*signaturae rerum*) proceda según una lógica retórica. Y aunque los teóricos de las signaturas crean descubrir secretas relaciones analógicas, en realidad, las están fun-

⁷⁴⁴ Para respaldar el planteamiento estético de Scala traigamos a colación las recomendaciones del alquimista griego Sinesio: "Dejad, pues, lo mixto y tomad lo simple, pues es su quintaesencia. Considerad que tenemos dos cuerpos de muy gran perfección (el oro y la plata o el corazón y la sangre) llenos de azogue. Sacad de ellos vuestro azogue, haréis de él la medicina, que llaman quintaesencia, de poder permanente, y siempre victoriosa. Es una viva luz, que ilumina a toda alma que la percibe una vez. Es el lazo y vínculo de todos los elementos, que contiene en sí, y es el espíritu que alimenta y unifica todo, y por medio del cual actúa la naturaleza del universo. Ella es la fuerza, comienzo, medio y fin de la obra.": Cfr. T. Burckhardt, "Consideraciones sobre la Alquimia", en *Símbolos*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1992, 2ª, ed., pp. 45-46.

⁷⁴⁵ Gómez de Liaño documenta en el pensamiento griego y en el humanismo italiano (Ficino, Pico, Bruno) el tema de la universal convertibilidad. Anotemos a modo de ejemplo el comentario que hace de él Giordano Bruno en el prohemio a *De imaginum*: "Por consiguiendo todas las cosas dan forma a todas las cosas y la reciben de todas y como todas las cosas dan y reciben forma y figura de todas las cosas, podemos llevar a través de todas las cosas a la invención, búsqueda, indicación, raciocinio y reminiscencia": Vid. *El idioma de la imaginación*, op. cit., p. 239.

dando mediante complejas operaciones retóricas ⁷⁴⁶. Por ese motivo, cuando Scala fundamenta en la pareja "UNIDA**D**IVERSIDAD" la idea hermética de la semejanza universal lo hace con el concurso de los artificios retóricos del oxímoron, el calambur (*unida diversidad*) y el grafema simbólico **D**.

En cuanto al valor simbólico de la letra, Bayley asocia la **D** con el diamante ⁷⁴⁷. Como todas las piedras preciosas, el diamante participa del sentido general de tesoro, entendido como riqueza espiritual, a la par que su vinculación con la piedra angular le confiere el valor de centro. Luego el neologismo UNIDA**D**IVERSIDAD reflejaría el místico empeño de alcanzar el tesoro de la luz que irradia desde el núcleo, concebido como sede de contrarios.

El oxímoron y el balanceo gráfico cumplen otras funciones como poner de manifiesto el carácter de visión del libro o proponer las líneas de penetración semántica.

Uno y otro nos ayudan a entrar en un universo diferente y a enfrentarnos con una serie de insólitas creaciones léxicas (AFUERA-DENTRO, BAJADAsUBIDAS...), que, en catacresis expresiva, designan la síntesis de contrarios mediante un neologismo.

Nos plantean un programa de lectura, que consta de tres fases: la primera, identificada por la capital grande, expresa a través de la antítesis la pluralidad empírica; la segunda, reconocible por la capital pequeña, alude por medio del oxímoron al proceso de unión de los contrarios. Como resultado surge una voz nueva, una catacresis ⁷⁴⁸ que, fruto de la extensión del sentido entre realidades radicalmente dispares, rebasa todo tipo de dualidades léxicas y culturales. Finalmente, la tercera, representada nuevamente por la capital grande, supone el regreso a la dispersión, por lo que entran en liza juegos lingüísticos tales como el calambur, palíndromo, anagrama, dilogía.

El método de análisis expuesto proviene de la Alquimia. Una simple ojeada por el volumen nos permite comprobar cómo el léxico

⁷⁴⁶ *Los límites de la interpretación*, cit., p. 75.

⁷⁴⁷ *The lost Language...*, cit., pp. 364-365.

⁷⁴⁸ Gracián consideraba la *catacresis* como la más aguda expresión del concepto.

utilizado y la mixtura de términos antagónicos apuntan a ese origen. El título del libro recuerda además el nombre de una de la más difundidas obras alquímicas, el poema “Sol y Luna” (1400) ⁷⁴⁹, considerado como una especie de prontuario ilustrado de los procesos del mundo de la materia. Su puntual edición en 1977 en la ciudad de Toledo, Cuatro Calles, dos, sella la idea.

El borrador de *SOLUNA* que hemos seleccionado consta de sesenta y cuatro células poéticas (8x8), repartidas de forma aleatoria entre veintiún signos vocálicos y consonánticos, que, sin embargo, respetan en buena medida el orden lineal del código alfabético ⁷⁵⁰. Desde el punto de vista compositivo, se funda en la repetición de una serie bimembre, cuyos componentes, pertenecientes a la categoría nominal, se unen mediante yuxtaposición. Si profundizamos en el examen, constataremos dos hechos: la apertura y cierre simétricos y la red de relaciones que teje la obra crea un sistema cosmológico.

Con el fin de extremar la simetría entre el comienzo y final del poema, el libro trastornará la sucesión canónica y contrapondrá la primera letra del alfabeto, la **A** de AFUERADENTRO con la **V** de VIGILIASUEÑOS. Como quiera que la **V**, además de dar la idea de convergencia, resulta la inversión de la letra **A**, se nos ofrece una estructura circular, que propicia una doble dirección de lectura: de arriba abajo y de abajo a arriba.

La obra establece una serie de emparejamientos que confieren unidad a las secuencias ⁷⁵¹. Destacan los esquemas de distribución especular y paralelística que dan cohesión a conjuntos orgánicos, constituidos por elementos contiguos:

⁷⁴⁹ Alexander Roob, *Museo Hermético. Alquimia y Mística*, Köln, Taschen, 1996, pp. 449-456.

⁷⁵⁰ Prescinde de los caracteres H, K, LL, Ñ y Z.

⁷⁵¹ La segunda versión de *SOLUNA* cuenta con una clasificación de los neologismos en cuatro bloques atendiendo a las combinaciones masculino-femenino, femenino-masculino, masculino-masculino y femenino-femenino: Vid. *Poesía...*, cit, p. 97.

EVADÁN
FRUTOSEMILLAS

LUCESOMBRAS
MANIFIESTOCULTO

OCASORTO
OESTESTE
OMEGALFA

AFUERADENTRO
BAJADASUBIDAS
CARNESPÍRITU
CAÍDASCENSO
CIELOSUELOS

El compuesto EVADÁN nos plantea el tema alquímico de la cópula. Frente a los tratados alquímicos en los que el Mercurio y el Azufre aparecen representados respectivamente por la Reina y el Rey, Scala ha escogido los bíblicos EVA y ADÁN, cuya unión provoca en el reverso la visión de la Nada y el vuelo espiritual o místico. Ambos procesos se pueden percibir, si desmenuzamos las sugerencias sémicas del nuevo término. En lectura inversa, el palíndromo *nada ve* evoca bien la visión de la nada o la muerte como anulación de los sentidos, así como la sublimación del alma aparece simbolizada por el calambur *ave*. También la letra en cuerpo menor **A**, que sirve de gozne entre los antónimos, aporta su significación al conjunto, porque designa, por su equivalencia con el uno, el principio de todas las cosas (Alfa). Para los alquimistas, la ansiada Piedra Filosofal.

La secuencia siguiente FRUTOsEMILLAS no sólo se distribuye simétricamente, sino que contiene como la anterior lecturas aleatorias y un grafema simbólico. La **S** significa la serpiente mercurial, la síntesis de los contrarios, en tanto que el mensaje encierra en ca-

lambur una invocación a la fecundidad, *fruto, sé mil ya*. Como vimos, el grafema **S**, además del valor de síntesis, se asocia a los poderes adivinatorios, los secretos sagrados; luego la petición de abundancia ha de interpretarse no en un sentido de fertilidad, sino como deseo de sabiduría.

Se inicia una búsqueda del conocimiento a través de la senda de los saberes herméticos. Un útil fundamental para poder traspasar el plano de lo visible y encaminarse hacia la esencia son las dotes adivinatorias del poeta, caracterizado como invisible vidente por el oxímoron INVISIBLEVIDENTE. La letra **E**, atribuida al dios Apolo, completa la idea ⁷⁵². Su silueta recuerda la forma del trípode délfico, símbolo de los oráculos y de la sabiduría apolínea. Si Apolo, dios de la luz, encarna la inspiración para los poetas, puntualmente lo encontremos personificado en el astro solar. Los grafemas **O** de MANIFIESTOCULTO evocan ese sol espiritual, que sólo es visto y venerado por unos pocos. Ahora bien, el término “culto” ofrece otro sentido, si lo transferimos a la categoría adjetival. El sintagma *manifiesto culto* reflejaría la posición estética de nuestro autor, fiel al hermetismo expresivo y a la experiencia verbal.

El conjunto tercero muestra una perfecta simetría entre los términos que indican comienzo —orto, este, alfa— y los que indican final —ocaso, oeste, omega—. Para simbolizar ambos momentos se han escogido letras con resonancias solares: **O**, **E**, **A**. Advirtamos en OCASORTO cómo la disposición del grafema **O** al inicio, medio y final manifiesta diagramáticamente el movimiento de rotación del sol. El sol designa alegóricamente en OESTEESTE a Apolo, dios de la luz, y a Cristo, como se encargan de recordar las letras griegas Alfa y Omega y el intertexto paragramático latente *este es teo* (*theós*, Dios).

Entre el nacer y el morir se sitúa la aventura humana, ejemplificada por el peregrino que deambula por el laberinto y sueña con alcanzar el centro o la perfección. El segundo enunciado, OESTEESTE,

⁷⁵² Harold Bayley, *The lost Language...*, cit., p. 364.

nos permite descubrir en formación anagramática la identidad de ese peregrino paradigmático, Teseo. Por su parte, la primera, OCASoR-TO, encierra en el anagrama *Toco (la) rosa* a la rosa, símbolo que aglutina las nociones de centro místico, regeneración e iniciación a los misterios ⁷⁵³.

La rosa expresa, por su similitud con la rueda, el concepto de renovación cíclica. La rosa puede ser contemplada como un *mandala* —así fueron vistos por Jung y su escuela los rosetones góticos— hacia cuyo centro se encaminan el lenguaje y el poema en busca de armonía. La rosa puede contener una insinuación alquímica. Los alquimistas la ligaban, dependiendo del color, a un grado diferente dentro de la ejecución de la obra. La rosa roja, al asociarse la piedra con el rojo, representaría el fin de la Gran Obra y, en consecuencia, *toco (la) rosa* expresaría la satisfacción del autor por la consecución de una obra, que refleja el *opus magnum*.

El último bloque aborda el tema de la búsqueda del conocimiento, ya sea en el plano esotérico —afuera, bajadas, carne, caída— o en el plano exotérico —adentro, subidas, espíritu, ascenso—. Como símbolo que englobe esa progresión hacia el saber aparece la escala, apellido del poeta, que posee en numerosas tradiciones un sentido ascensional. Enlaza el cielo con la tierra y esa función unificadora cumple el grafema **S**, emblema de Scala, que, simultáneamente, designa la meta de la ascensión, la sabiduría (*Sophia*).

Aun siendo la escala un símbolo, cuyo origen se remonta a las prácticas iniciáticas del culto a Mitra, al *durohana* de la India védica o al chamanismo, el arte y la literatura cristianas lo asimilarán convirtiéndolo en lugar común para referirse a la perfección interior como un viaje gradual, sembrado de escollos y cambios de nivel ⁷⁵⁴. Con

⁷⁵³ J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, op. cit., pp. 892-893.

⁷⁵⁴ La vieja metáfora medieval de la escala del ser por la que transita el autor desde la multiplicidad fenoménica al Uno y viceversa aparece en un grabado de la edición valenciana del *Liber de ascensu et descensu intellectus* de Lull (1512). Asegura Yates que el Arte luliano es un *ars ascendendi et descendendi*, ya que el artista asciende y desciende por la escala del ser, mensurando proporciones idénticas en cada nivel. Guilio Camillo materializará esa imagen de la escala en el graderío de su Teatro de la Memoria, que representa al universo expandiéndose desde las Causas Primeras a través de los diferentes estadios de la creación. Una vez que se ha interiorizado esa visión del mundo, la mente puede desplazarse

ese sentido será empleado por los Padres de la Iglesia y por los místicos, San Juan de la Cruz en *Cántico Espiritual, Subida del Monte Carmelo* y Santa Teresa en *Camino de perfección, Moradas del castillo interior, Desafío espiritual*.

La escala es un símbolo doble, buclear, que encierra el drama dialéctico de bajadas y subidas, que se traslada al hombre, concebido como una escala también. El hombre se siente sobresaltado por la angustia, miedo, gozo y seguridad que traen consigo las bajadas y las subidas. El grafema **S**, situado al final de cada vocablo, corrobora diagramáticamente el significado del que es portador. Así la **S** de BAJADAS facilita el descenso, mientras que tras SUBIDAS anima a elevarse, pero con qué destino, pues, tanto en un caso como en otro, para alcanzar la Sabiduría (*Bajad a S, Subid a S*), sabiduría que reside, como sugiere la **A** central de CAÍDASCENSO, en el conocimiento del Principio Creador, del Espíritu que ordena la materia.

El compuesto CIELOsUELOS invita a descorrer los velos —*cíelos velos*— que ocultan la verdad, representada por el sol. El sol, oro espiritual, se halla disimulado en el envés de las palabras. Sólo mediante la lectura inversa es posible reconocerlo: CIELOSUELOS. Si nos fijamos, se trata de una composición nominal, cuya rima interna *e/los* hace hincapié en el hecho de que el astro solar no permanece instalado exclusivamente en la esfera celeste, sino que se reduplica en la tierra, conforme al aforismo esmeraldino.

A su vez, el neologismo CARNESPÍRITU resume la naturaleza misma de la Alquimia: Hacer del cuerpo un espíritu y del espíritu un cuerpo funda la posibilidad de cambiar la cualidad y estado de agregación de los cuerpos ⁷⁵⁵. Si la transmutación es el método de trabajo alquímico, no debe sorprendernos que encontremos en paragrama (desde el plano grafemático) o bien en calambur (desde el plano fono-semántico) la afirmación *tu carne es espíritu* y la complementaria, *tu espíritu es carne*. Como nudo de enlace de ambas realida-

en ambas direcciones: hacia arriba, al mundo supraceleste de las Ideas o hacia abajo al mundo subceleste de los elementos: *Apud.* por Yates, *El arte ...*, cit., p. 167.

⁷⁵⁵ Titus Burekhardt, "Consideraciones sobre la Alquimia", cit., p. 42.

des se muestra la **E**, letra solar, que cristaliza el fruto de la obra haciendo sólida la luz, es decir, produciendo un oro oracional que recibe la fuerza de las cosas superiores e inferiores ⁷⁵⁶.

1.1.2. ACRÓSTICOS ESFÉRICOS

Los *acrósticos esféricos* potencian la vertiente visual, al distribuir los versos de tal forma que confluyen en el centro, en una misma letra. Tanto el género de organización, centrípeta, como el catálogo de las letras, generalmente reducido a la **A, O, S**, encierran un claro simbolismo que, en razón de los personajes a los que va dirigido —reyes, reinas— ha llegado a convertirse en tópico. Aun reconociendo que los acrósticos han permanecido siempre a medio camino entre la ocultación y la evidencia, hay que registrar ciertas diferencias epocales en el tratamiento. Si en el siglo XV servían para enmascarar el nombre del autor o de una dama, a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII perdería ese aire enigmático hasta el punto que se generalizaría su relevancia impresa mediante el empleo de un asterisco, una cruceta o un dedo que daba paso a un trayecto de lectura en el que las letras resaltaban, frente al resto, por su tamaño, superior, y por su color, en negrita ⁷⁵⁷.

Como ya demostrara el profesor López Estrada, las fiestas en el Siglo de Oro actuaban de aglutinantes de las más variadas ramas de las Artes: Arquitectura, Pintura, Escultura, Música, Literatura ⁷⁵⁸. En ese contexto se exhiben acrósticos, emblemas, jeroglíficos, enigmas. Sostiene Fernando R. de la Flor que aún en el caso de que estos "logros del ingenio" no pudieran ser comprendidos por el públi-

⁷⁵⁶ La Tabla Esmeraldina dice al respecto: "El (Sol) sube de la Tierra al Cielo y de nuevo baja a la Tierra, recibiendo la fuerza de las cosas superiores e inferiores. Obtendrás de esta forma toda la gloria del mundo y por lo tanto toda la oscuridad se alejará de ti": cit. por Klossowski de Rola en *Alquimia...*, cit., p. 15.

⁷⁵⁷ Víctor Infantes, "La Textura del poema: Disposición gráfica y voluntad creadora", *1616*, III, 1980, p. 85.

co, "su presencia y utilización por los mecanismos del poder y por las instituciones que los emplean masivamente, denuncian una pedagogía en marcha y un proyecto de adaptación de estos artefactos icónico-lingüísticos a las sociedades de masas"⁷⁵⁹. No es extraño que, si el Estado instrumentaliza las celebraciones públicas con finalidad autopropagandística y exaltadora, la poesía decorativa se centre en la *laudatio* de algún prohombre o en la loa de la realeza con motivo de la coronación, de algún lance heroico o del aciago fallecimiento de alguno de sus miembros. El soneto dedicado a Carlos II (1685)⁷⁶⁰ nos muestra cómo el *acróstico sincopado* (por cuanto las letra final **A** completa el acróstico del primer verso) se pone al servicio del encomio: ver figura 48.

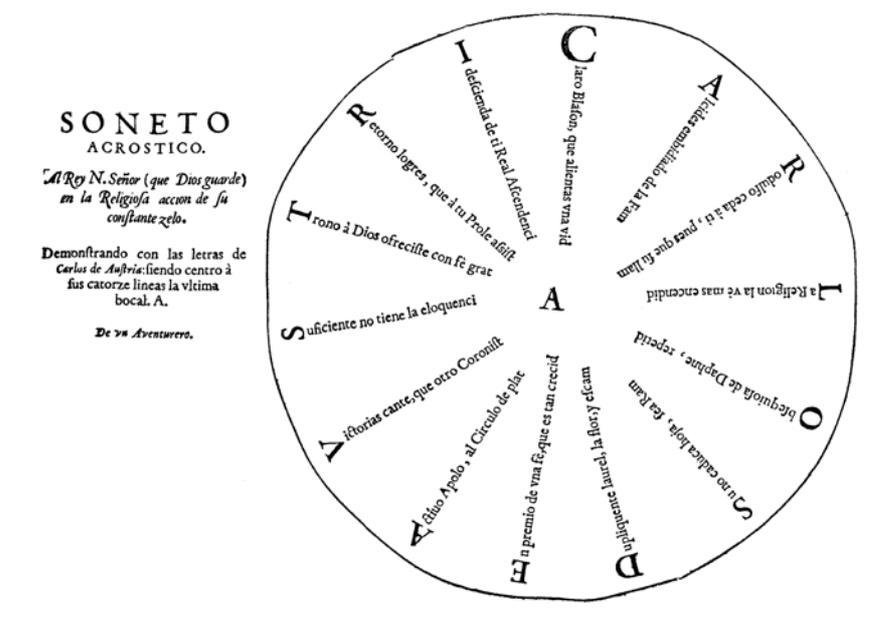


Ilustración 49. Anónimo (1685)

⁷⁵⁸ Citado por Cózar, *op. cit.*, p. 301.

⁷⁵⁹ Fernando R. de la Flor, "El régimen de lo visible. Género y figuras de la poesía visual de los siglos XVII y XVIII", en el colectivo *Vers° e Imagen*, cit., p. 276.

⁷⁶⁰ *Ibidem.*, pp. 60-61.

El rey es equiparado a personajes mitológicos como Heracles, Apolo, mientras que el grafema central **A**, junto con la esfera que circunda el texto, tejen una significación adicional. Obedeciendo a la norma de aupar a los héroes al rango solar, el dispositivo centrorrádial⁷⁶¹ refuerza la identificación, ya explícita en el texto mediante el sintagma *Activo Apolo*, entre el monarca y el sol ⁷⁶². La letra **A** significaría la fuerza creadora y solar, cuyos rayos canalizarían el poder del Imperio católico hasta los más alejados puntos del globo terrestre, representado por el círculo, y por cuya acción el orbe, desprovisto de impurezas por las armas, alcanzaría el rango de "círculo de platino", dechado de sabiduría y castidad cristianas.⁷⁶³

Idéntico ordenamiento ofrece el "Soneto acróstico a la muerte de la Reyna Nuestra Señora Doña Maria Luisa de Borbón" que compusiera en 1684 el Vizconde San Miguel ⁷⁶⁴. El grafema **O** (Figura 49) concita un sentido dual, ya que si por un lado apunta, por asociación con la letra Omega, al fin de todas las cosas y al eco lastimero que en el corazón del autor provoca, por otro, designa al disco solar como fuente de energía ⁷⁶⁵, de la que se espera que obre el milagro de devolver a la vida a la reina, metafóricamente emparejada con el sol ⁷⁶⁶: "Y el eco lacrimoso ya de el zelo/ Se forge en duraciones de ofendido / Asta que incendios duren de su yelo".

⁷⁶¹ Aaron Marcus nos ofrece en "An Introduction to the Visual Syntax of Concrete Poetry" (*Visible Language*, VIII, 4, Autumn 1974, pp. 333-361) los distintos diagramas en que esta configuración espacial puede tomar cuerpo.

⁷⁶² Otro ejemplo de esa antonomasia plenamente absolutista encontramos en el caligrama en forma de sol consagrado a Carlos I de Inglaterra por De Grand de Brachey: Vid. G. Pozzi, *La parola dipinta*, cit., p. 121 .

⁷⁶³ J. A. Pérez Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos, 1994, 4ª, p. 389.

⁷⁶⁴ *Verso e imagen*, cit., p. 59.

⁷⁶⁵ H. Bayley, *op. cit.*, p. 364.

⁷⁶⁶ En "Cantos fúnebres de los cisnes de Manzanares..." (*Verso e imagen*, cit., p. 62) esa referencia figurativa se materializará en un sol pintado dentro de la **O** central. En este caso, el sol funciona como emblema divino de la perfección y de la eternidad: "Nace a su Ocaso, Sol de Gloria Alado".



Ilustración 50. Vizconde de San Miguel (1689)

La literatura portuguesa de la época suministra casos similares, con un mayor nivel de complejidad si cabe, verbigracia, el soneto acróstico esférico "Em louvor da Soberana Rainha de Hungria e Bohemia" constituye como sus congéneres un panegírico (Figura 50) que exhibe la particularidad de haber dispuesto el acróstico en una serie de círculos sucesivos ⁷⁶⁷. Esta presentación exige a la hora de la lectura un recorrido en espiral, puesto que los sintagmas se imbrican los unos en los otros hasta culminar en la **A** final. Desde el punto de vista alegórico, las antedichas significaciones del centro, radios y círculo son acrecentadas por el simbolismo de la espiral que es, por su sentido de creación, movimiento y desarrollo progresivo, atributo del poder, como se refleja en el cetro del faraón egipcio, en el littus de los augures romanos y en el báculo actual.⁷⁶⁸

⁷⁶⁷ Véase la antología de A. Hatherly, *op. cit.*, figura 45.

⁷⁶⁸ Vid. J. E. Cirlot, *Diccionario...*, cit., p. 196.

Soneto acrostico esférico, que finaliza em um A central em louvor da Soberana Rainha de Hungria, e Boêmia A PULCRA HEROINA SENHORA DONA MARIA THERESA VV ALBURGA DE AUSTRIA

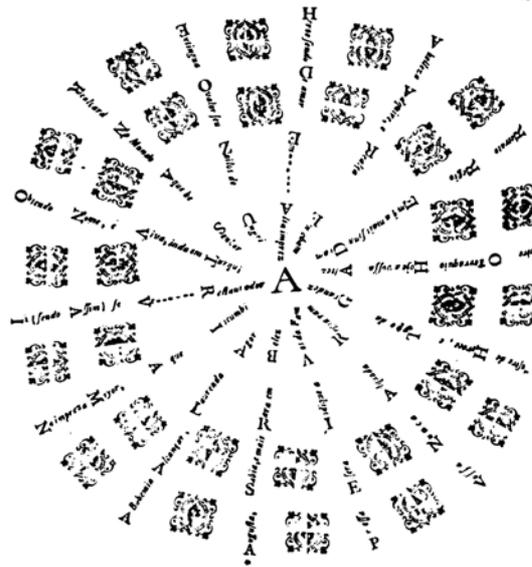


Ilustración 51. J. de Torres Pereira (s. XVIII)

V
E
R
T
I
C
A
L

HORIZONTAL

V
E
R
T
I
C
A

HORIZONTAL

D V
I E
A R
G T
O I
N C
A A
H O R I Z O N T A L

D V D
 I E I
 A R A
 G T G
 O I O
 N C N
 A A A
 H O R I Z O N T A L A T N O Z I R O H
 A A A
 N C N
 O I O
 G T G
 A R A
 I E I
 D V D

Huellas de este modelo compositivo del período áureo rastreamos en algunas piezas de Eduardo Scala, en particular en "Templo" y "Las Líneas de la Vida". Como aquéllos, exhiben éstos un *seudo-acróstico teléstico* en el que el último grafema, situado en el eje de una planta centrorradiar, concentra un significado secreto. A pesar de las analogías icónicas y la base encomiástica común, los poemas de Scala difieren en dos puntos: en primer lugar, se alejan del género de circunstancias para asentarse en el terreno religioso (el referente obsesivo son los emblemas cristianos) y, en segundo lugar, reemplazan la trivialidad simbólica de aquéllos (Rey = Sol) por un sentido enigmático. No podría ser de otro modo porque Scala recupera consciente o inconscientemente géneros y artificios de épocas pasadas y crea otro nuevo ⁷⁶⁹.

"Las Líneas de la Vida", poema dedicado a Elena Asíns y realizado en 1979 que no vería la luz hasta 1992, en el segundo número de la revista alavesa *TEXTURAS*. Su tardía aparición puede explicarse por las notorias dificultades de difusión de esta clase de trabajos y por el carácter secundario del poema. Deriva de una etapa creativa, en la que el aprecio por las figuras geométricas —cuadrados, triángulos, rombos, círculos— y la semantización de las letras había cristalizado en *Círculo* (1979). Seguramente, la similitud estructural que unía "Las Líneas de la Vida" con *Círculo* aconsejó guardar en el cajón el primero y postergar para mejor coyuntura su estampa, dada la dificultad añadida de la impresión en papel vegetal.

El poema contiene una personalidad genuina que le confiere su desarrollo secuencial y el uso de las transparencias (Figuras 51-55). Se cimienta sobre la coincidencia y analogía de significantes y referentes, de modo que cada vocablo —vertical, horizontal, diagonal— ocupa el lugar que designa en el espacio geométrico, al tiempo que reclama nuestra atención sobre la perfecta coherencia del desarrollo, ya que todas las palabras convergen en la **L**, corazón último del poema.

⁷⁶⁹ Jan Mukarovsky, "Función, norma y valor estéticos como hechos sociales" (1936),

Desde el punto de vista sintáctico, asistimos a un proceso de construcción plástica, que el Grupo μ ha denominado regularidad por progresión. Se caracteriza porque los elementos de la secuencia se incrementan de modo creciente o decreciente con el fin de construir o desconstruir una determinada figura ⁷⁷⁰. En este caso concreto, la gradual sucesión de vectores —VERTICAL, HORIZONTAL, DIAGONAL— da lugar, primero, a un ángulo recto, que, cortado por la diagonal, produce un cuadrante que, en la última página, estalla formando una rueda de ocho radios. La rueda ofrece una mediación por síntesis ya que, al condensar caracteres del cuadrado y del círculo, genera polisemia.

Decisivo resulta en esa secuencia plástica el concurso del papel vegetal, cuyo empleo sustanciará una ilusión óptica de movimiento, veladura y de profundidad. La confluencia de todas las líneas hacia el centro sugiere un dinamismo virtual que puede ser interpretado como una llamada a la interiorización y el recogimiento.

La percepción intuitiva del diagrama último nos comunica una sensación de lejanía, a la vez que nos incita a traspasar el umbral de lo visible, representado por cada uno de los estadios textuales, para adentrarnos por un sendero ignoto en el que se vislumbran nuevos hallazgos.⁷⁷¹

Aun siendo notable el tratamiento visual que "Las Líneas de la Vida" reciben, en "TEMPLO" (Figura 38) se exacerbará, al introducir en él, junto a los efectos de profundidad y movimiento, el fenómeno McKay. Consiste este en un mecanismo de alteración del sistema visual ocasionado por la redundancia. Una vez que ha dejado de contemplarse la figura, si se dirige la mirada a una superficie blanca, se aprecia un *postefecto* del estímulo ⁷⁷². Este procedimiento, practicado en la década de los sesenta por Vasarely, Riley y Soto, será re-

en *Escritos de Estética y Semiótica...*, cit., p. 68.

⁷⁷⁰ *Tratado...*, cit., p. 289.

⁷⁷¹ También la profundidad es realizada por medios fonéticos. Así la acentuación oxitona de "vertical, horizontal y diagonal" y la presencia de consonantes oclusivas produce, a la par que una sensación de aumento temporal, el efecto de un aldabonazo, cuya resonancia sugiere profundidad.

⁷⁷² Inmaculada Julián, *El arte cinético en España*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 227.

tomado en el plano literario por poetas como Guillem Viladot en *Llibre del joc de les macarrulles verdes* (1969-1970) y por Eduardo Scala en *Círculo* (1979).

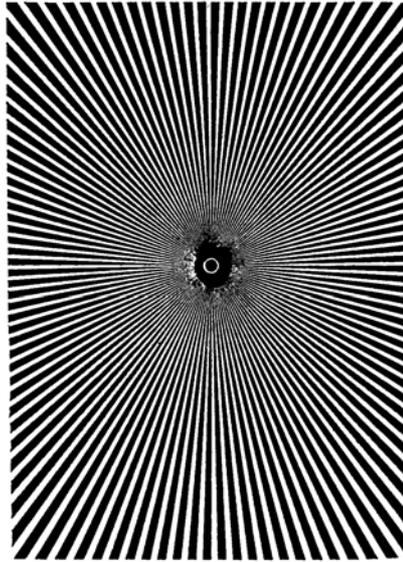


Ilustración 57. G, Viladot, *Llibre del joc de les macarrulles verdes* (1969-70)

Si la figura de los radios (Figura 56) que nos ofrece Viladot imita las formas canónicas propuestas por Mckay, aunque puesta al servicio de una intención irónica ⁷⁷³, en "TEMPLO", el *postefecto* circular que origina el grafema **O** representa las ondas del astro solar.

"Las Líneas de la Vida" y "TEMPLO" son una prueba excelente de la significación visual de la producción scaliana. Grosso modo, mantiene semejanzas con el *op art*. ⁷⁷⁴. Sin embargo, superará el

⁷⁷³ Jaume Pont asegura en *El corrent G. V* (Barcelona, PPV, 1986, pp. 129-130) que ese sentido irónico proviene de la "transferència tràgica" que Viladot ha sabido dar a la combinación de elementos alfabéticos e iconografías de origen científico. Con ella denuncia la anulación del individuo.

⁷⁷⁴ Karl Popper asegura en *Arte, acción y participación* (Madrid, Akal, 1989, pp. 115-116) que la propensión que la poesía concreta había mostrado hacia los efectos visuales motivó su acercamiento al arte cinético y el *op-art*. Entre los cultivadores españoles hemos de hacer mención de Fernando Millán y los ya citados Viladot y Scala. Mientras el primero permanece fiel al formalismo del arte retiniano, en el que la exploración del impacto en el espectador de los estímulos visuales constituía la finalidad y tema de la obra —véase, por

carácter epidérmico de esa tendencia, en la que los efectos ópticos se convierten en el contenido mismo de la obra ⁷⁷⁵, para cifrar su mensaje en un código simbólico que maneja diagramas con la pretensión de zarandear nuestras conciencias para que recordemos, desde una mentalidad trascendente, cuál es el destino vital del hombre.⁷⁷⁶

Por este motivo, la repetición sistemática de un microelemento como el cuadrado está justificada por la experiencia puramente plástica que acarrea y porque actualiza mediante el esquema arquetípico del *mandala* o ciudad celestial el comentario de Aristóteles de que el alma recuerda mejor "las cosas sutiles y espirituales", cuando éstas presentan formas sensibles ⁷⁷⁷. Incluso nos atrevemos a afirmar que la persistencia del poeta en la construcción de *logomandalas* responde, en el fondo, al mismo móvil que animara a los tomistas a recordar, por influencia del boloñés Boncompagno da Signa, los gozos invisibles del Paraíso y los tormentos eternos del Infierno.⁷⁷⁸

Aun siendo cierto que la obra scaliana cumple con el principio de la *Ars memorativa* clásica (la supremacía del sentido de la vista), aunque asigne, como la tradición medieval, un destino didáctico al uso de las imágenes, hay que decir que su método se encuentra más próximo del *Ars* Iuliano que del de los tomistas, ya que en Scala prevalecen la notación alfabética y geométrica de aquél a las figuras de similitudes corporales que propugnaran los escolásticos.⁷⁷⁹

ejemplo, en *Mitogramas* (1978), "Oscura mentira"—, en los otros dos la estrategia visual se nutre de significados de corte existencial o/y religioso.

⁷⁷⁵ Simón Marchán Fiz, *Del arte-objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal, 1988, pp. 117-118.

⁷⁷⁶ Señala Frances Yates que la Escolástica recomendó, siguiendo el ejemplo de la Retórica clásica, el uso de *imagines agentes* y *metaphorica* en los sermones, porque son fundamentales para el conocimiento. Tomás de Aquino sentencia : "Nihil potest homo intelligere sine phantasmate": Vid. *El arte* ..., cit, pp. 85-93.

⁷⁷⁷ *Ibidem* , p. 97.

⁷⁷⁸ La tradición escolástica cuenta con abundantes casos de diagramas de esos lugares (Las Esferas del Universo como sistema de memoria de Jacobus Publicio y Johannes Romberch, Cosmas Rosellius), por no citar sus correlatos poéticos (*La Divina Comedia* de Dante) y pictóricos (Frescos de Santa Mara Novella de Florencia: *Ibidem.*, pp. 117-118).

⁷⁷⁹ Para discriminar la memoria escolástica y Iuliana, consúltese el capítulo VIII del libro de F. Yates, *El arte...*, cit., pp. 205-232.

Francis Edeline acuñó la denominación *logomandala* para referirse a un género de construcciones de la poesía espacialista y concreta que renueva en moldes lingüísticos las estructuras mandálicas ⁷⁸⁰. Después de advertir sobre la equivocación que supondría asimilar una práctica mística con una práctica eminentemente estética, conviene en que la mayoría de los artistas que las ejecutan operan con los mismos conceptos de unidad, simetría, reversibilidad que sirvieron de basamento a aquéllas. Aduce un texto de T. Ulrichs, en el que el vocablo-palíndromo "stets" (en alemán, 'siempre'), en colaboración con los círculos concéntricos que forman los grafemas **s** y **t** y la pluralidad de lecturas que genera su trazado laberíntico, expresa un contenido vagamente metafísico, la circularidad y reversibilidad del tiempo. En el ámbito hispánico merece la pena destacar los *Topoemas* (1968) de Octavio Paz ⁷⁸¹. El poema de cierre, "Cifra", se ajusta al diagrama mandálico.

Dentro ya de la obra de Scala, tanto "Las Líneas de la Vida" como "TEMPLO" se acomodan perfectamente al modelo anterior. Todos ellos bosquejan una serie de recintos cuadrados que actúan a modo de muros protectores del espacio central sagrado, que normalmente alberga alguna forma circular o semicircular. A diferencia de los otros recupera el pensamiento hermético y compone, conforme al dechado clásico del *mandala* (en el que la cámara central era santuario, por cuanto entronizaba la presencia divina en el eje del mundo), una variante de *logomandalas* que coloca en el centro de la estructura un grafema intencional que nos orienta respecto al sentido global de la composición ⁷⁸².

⁷⁸⁰ "Le logo-mandala dans la poésie spatialiste et concrète", en *Syntaxe et poésie concrète*, CCPIER, 1989.

Para el Grupo μ , el *mandala* obedece a la modalidad *in praesentia disyunto*, en la que dos entidades (cuadrado, círculo) que aparecen de modo simultáneo son consideradas una como transformación de la otra: *Tratado del signo visual*, cit., pp. 250-51.

⁷⁸¹ *Poemas (1935-75)*, Barcelona, Seix Barral, 1979.

⁷⁸² En el caso del paciano "Cifra", el topoema parte de dos letras C adosadas que representan simbólicamente la duplicidad, el cero en plenitud en la doctrina budista: Vid. Saúl Yurkievich, "La topoética de Octavio Paz", en *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Ariel, 1984, pp. 289-94 y Jaume Pont, "Visión y forma del espacialismo en Octavio Paz", en *La letra y sus máscaras (De Villiers de l'Isle-Adam a José Ángel Va-*

Este tipo de composiciones ponen a prueba la necesaria cooperación del lector. En el proceso de transmisión de la información intervienen dos códigos, el del hablante (código de síntesis) y del oyente (código de análisis) y la incompreensión (o ruido) surge como consecuencia de la falta de correspondencia de dichos códigos. Ante esta situación el lector se ve obligado a determinar en qué lenguaje está codificado el texto y posteriormente a interpretarlo ⁷⁸³.

Al carecer la obra literaria de un contexto compartido por el emisor y el receptor, a éste último no sólo le compete poner en marcha el proceso comunicativo, sino también crear la situación de lectura apropiada para que el mensaje cobre sentido. La posibilidad de que surjan malentendidos en el proceso de recepción es inherente al fenómeno artístico: porque la situación de lectura depende de un cúmulo de circunstancias individuales, psicológicas, culturales, sociales, políticas y porque el texto literario es esencialmente plurisignificativo.

Sólo a un lector avezado le es dado identificar que, tras la aparente predicación tautológica que contienen estos dos poemas, se encierra un cifrado simbólico, que ha de esforzarse en aclarar, a sabiendas de que la resolución de las oscuridades formales es fuente de placer. Pieza decisiva en este primer puzzle sígnico es el grafema **L**.

En el caso de "Las Líneas de la Vida" la **L** axial aporta, además de un indicio del contenido, la clave de su construcción geométrica. Al homologarse anatómicamente con la escuadra, la **L** sintetiza el cuadrado (La escuadra dibuja cuadrados y ángulos rectos) y simboliza el espacio, la materia ⁷⁸⁴. Los vectores geométrico-lingüísticos que vertebran el espacio de la página reconstruyen el mapa psíquico, presidido por el rigor y la precisión que la escuadra comunica. Para Jean Chevalier, la escuadra siempre ha estado asociada en la

lente), Lleida, Sección de Lengua y Literatura Española del Departamento de Filología del Estudi General de Lleida, 1990, pp. 213-27.

⁷⁸³ Iuri Lotman, *Estructura del texto ...*, cit., p. 37.

⁷⁸⁴ Vid. Jules Boucher, *Le symbolique maçonnique*, Paris, 1953, pp. 1-4.

iconografía tradicional con la rectitud y el respeto a las leyes; por ello se ha convertido, junto al compás, en emblema de la medida.

La **L** conserva otros valores simbólicos. Para la Cábala representa el brazo del hombre y el ala del pájaro y, por antonomasia, todo lo que se extiende y eleva por sí mismo desplegando su propia naturaleza ⁷⁸⁵. Así pues, la **L** aporta, junto al calambur central *ALA*, el concepto de vuelo, que ha sido explotado en tradiciones culturales tan dispares como el budismo, taoísmo, chamanismo, cristianismo, etc. La acción de alzar el vuelo remite al deseo de elevación, de sublimación del alma. La mística en general y la espiritualidad española en particular acuden con frecuencia a las imágenes ornitológicas para expresar la ascensión del espíritu al goce de la contemplación. San Juan de la Cruz en el comentario a la canción XIII del Cántico Espiritual dice:

"Aunque mucho más le costase, no quería perder estas visitas y mercedes del Amado, porque, aunque padece el natural, el espíritu buela al recogimiento sobrenatural a gozar del espíritu del Amado, que es lo que ella deseava y pedía; pero no quisiera ella recibirlo en carne a donde no se puede cumplidamente, sino poco y con pena, mas con el vuelo del espíritu, fuera de la carne, donde libremente se goza".⁷⁸⁶

Como una nueva modulación del motivo del vuelo místico ha de considerarse el poema de Scala ⁷⁸⁷. Atendiendo al código simbólico que articula su obra, hemos de valorar la importancia que, desde el punto de vista verbal y visual, adquiere el centro, ya que hacia él convergen de modo gradual y dinámico todos los vectores lingüísticos y en él se entrelazan diversos intertextos. La búsqueda del centro responde a un deseo de conocimiento que el intertexto *cala*

⁷⁸⁵ Vid., J. Felipe Alonso, *op. cit.*, p. 231.

⁷⁸⁶ San Juan de la Cruz, *Cántico Espiritual. Poesías*, Madrid, Alhambra, 1979, pp. 188-189.

⁷⁸⁷ G. Pozzi apunta cómo ha sido interpretada la figura del ala en tres autores, Simmias, Herbert y Cummings. El primero la considera emblema del dios Eros, el segundo, como

('Penetrar o comprender alguna cosa') sugiere. Más en concreto, la búsqueda del centro encierra connotaciones místicas, porque si el ala simboliza, dentro de un contexto de *amor a lo divino*, la voluptuosidad suma, el Eros sublimado ⁷⁸⁸, el centro designaría la unión o la nostalgia de la unión con el Principio, lo Real Absoluto, Dios, Alá.⁷⁸⁹

Si Dios, que es el centro, está dotado, según Gregorio de Nisa, de alas, el alma que ha sido creada a su imagen, también ha de tenerlas. Por esa razón, el movimiento centrípeto conduce a la apropiación del *ALA*, es decir, a que el hombre recupere su dimensión espiritual y pueda trascenderse. El intertexto lingüístico *tala* sirve de rampa a la insinuación visual de elevación, puesto que su sentido de 'cortar por los pies masas de árboles', 'arrancar', subraya la operación de abandono místico del cuerpo. Incluso, forzando un poco el texto, advertiríamos el adjetivo *talar* que, aplicado a los talones alados del Dios Mercurio, pondría el énfasis en la idea de viaje, de desplazamiento aéreo.

Una vez abordados los temas fundamentales del ala y del centro, el lector comprenderá fácilmente que el grafema **L** puede todavía ampliar su significado hasta designar el Logos, el Verbo hecho Carne. Recordemos que **EL** es el nombre hebreo de Dios ⁷⁹⁰. Pero ahí no acaban las referencias simbólicas. Desde el punto de vista geométrico, apreciamos que la **L** se corresponde con una cruz sincopada y el conjunto de líneas, con la rueda, símbolo universal que los cristianos reelaborarían en el Crismón.⁷⁹¹

Como el ala, la rueda designa el desplazamiento, la superación de las condiciones de lugar; se revela ante todo como un símbolo

símbolo de la elevación del alma a Dios y el tercero, como símbolo del estremecimiento de la conciencia cuando se adentra en el misterio: *La parola dipinta*, cit., p. 120.

⁷⁸⁸ G. Durand, *Las estructuras antropológicas...*, cit., p. 124.

⁷⁸⁹ Vid. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 272-73.

⁷⁹⁰ H. Bayley, *The Lost Language...*, cit., p. 341.

⁷⁹¹ El uso de los emblemas cristianos, como ha estudiado Pozzi, es característico de todas las épocas, si bien en la Alta Edad Media alcanzará su momento de máximo esplendor en la obra de Venancio Fortunato, Rabano Mauro, José Scoto y Vigilán. Obedece, especialmente en esa época, a una voluntad de enmascarar la verdad divina, a fin de que sólo los dignos puedan descifrarla (San Mateo, 13:3, Isaías 6:9-10): consúltese en la segunda parte de *La parola dipinta* el capítulo ti-

solar y cósmico. "Líneas" nos ofrece el diseño más habitual de rueda, la de ocho radios. Como sucediera en el mundo caldeo, celta e hindú, este diagrama conlleva los significados de perpetua renovación ⁷⁹², si bien codificados en clave cristiana. La equiparación de la rueda con el monograma del Crismón ⁷⁹³, símbolo de la Iglesia Primitiva que reúne en un signo las letras iniciales del nombre griego de Jesucristo (*Iesous Xristos*), permite trasladar a la figura del Mesías las metáforas de sol (*sol invictus*) y de cosmos, características de aquélla. Se realiza, por tanto, una lectura cristiana de la existencia. Esa lectura se niega a sí misma desde el momento que, teniendo en cuenta el intertexto paragramático y calambur *Alá*. Más allá de las religiones históricas, el mundo, representado por la rueda, representa mediante la L al Supremo Hacedor.

La obra de Scala, como toda obra de arte, interioriza la tensión entre el sometimiento a la norma y su transgresión. Los ejemplos anteriores hemos de percibirlos no aisladamente, sino sobre el fondo de una tradición compuesta por las series del período áureo y los *logomandalas* de la poesía concreta. Sólo a partir de la relación con la norma histórica puede valorarse justamente la especificidad de la aportación scaliana.

La poesía concreta propugnó la reactivación del lenguaje hasta el extremo de asimilar palabras con cosas ⁷⁹⁴. Cuando el primer libro de Scala sale a la luz en 1974, los trabajos de los concretistas ya se conocían en determinados círculos en España, gracias a la labor divulgadora de Angel Crespo y, sobre todo, de Julio Campal ⁷⁹⁵. Re-

tulado, "Il versante icónico: le insigne e gli spettri". En él se detallan (pp. 115-142) los motivos de la cruz, el crismón, el cáliz, el sol, el ala, el corazón.

⁷⁹² Vid., J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 896.

⁷⁹³ *Ibidem.*, p. 358 y J. L. Morales y Marín, *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid, Taurus, p. 107.

⁷⁹⁴ Haroldo de Campos en un artículo del año 1957 titulado "Poesía Concreta-Lenguaje-Comunicación" reclamaba el derecho de poner en jaque al lenguaje discursivo y derrumbar las barreras que separaban al lenguaje y las cosas: reproducido por José de Souza Rodrigues en *Concretismo*, Lima, Centro de Estudios Brasileños, 1978, pp. 61-66.

⁷⁹⁵ Angel Crespo publicó en colaboración con su mujer, Pilar Gómez Bedate, "Situación de la poesía concreta" (1963) en la *Revista de cultura brasileña* y Julio Campal dio a conocer a través de conferencias y exposiciones (la primera corresponde a la Galería Grises de Bilbao en 1965) y la última en la Galería Barandiarán de San Sebastián en 1966) a los principales poetas del movimiento concretista.

sulta lógico que Scala, atraído por los nuevos aires poéticos, se sume a la tarea concretista de vivificar las palabras mediante la objetualización con piezas como "TEMPLO", "ORATORIO" "DIAMANTE", pero lo hará partiendo de postulados radicalmente distintos.

Creemos que el poeta acierta a espacializar el significado de la palabra TEMPLO. La convicción que anima al creyente de el recinto sagrado es un lugar de encuentro con la divinidad se traduce gráficamente en la orientación centrorradiar del plano, en el que la vocal final **O** actúa de vértice hacia el que confluye la voz TEMPLO repetida ocho veces. El trazado circular de la **O** se presta a multitud de interpretaciones. Subrayaremos en primer término su condición de disco solar ⁷⁹⁶. El Sol es en casi todas las tradiciones míticas emblema de la divinidad. Buena prueba de ello es su culto entre los pueblos primitivos y su posterior trasvase a la literatura. La equivalencia Dios = Sol es un lugar común de la literatura occidental que, proveniente de Platón, recaló en la obra de los escritores ascético-místicos españoles como Malón de Chaide, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús ⁷⁹⁷. Pozzi, por su parte, aduce cuatro casos de representación solar de la divinidad, Abelardo, Caramuel, P. di San Giovanni y Barsotti ⁷⁹⁸.

En segundo lugar, la forma circular de la letra **O** puede asimilarse, por su valor envolvente, a modo de refugio protector del feligrés que, al instalarse en su centro, participa de los conceptos de vida, energía y del entendimiento cósmico que inspira el Sol.⁷⁹⁹

⁷⁹⁶ Vid., H. Bayley, *op. cit.*, p. 364.

La hegemonía que esta composición concede al Sol recuerda el solarianismo mágico que practicaron caldeos, egipcios, pitagóricos y platónicos, y el misticismo solar que por vía hermética prenderá en la Italia del siglo XV. Durante el Humanismo -recordemos- el sol recuperará su carácter angular merced a la tesis de Copernico y la religión solar conocerá su rebrote de manos de Ficino, Campanella, Camillo y Bruno. Si en Campanella y Bruno la luz prístina tiene un significado místico, Ficino y Camillo se esforzarán en rehabilitar las enseñanzas herméticas en clave cristiana, de ahí que, para ellos, el sol sea, a la par que el más poderoso de los dioses astrales, la imagen de la Trinidad. Giulio Camillo ahondará en esas correspondencias equiparando el *spiritus* que procede del Sol con el Espíritu Santo y con el propio Jesucristo, *spiritus mundi*: *Apud* F. Yates *El arte...*, cit., p. 184.

⁷⁹⁷ Felipe Gómez Solís, *Indice de ...*, cit., pp. 670-679.

⁷⁹⁸ *Op. cit.*, pp. 117-119.

⁷⁹⁹ Vid., J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 950.

Como la forma circular crea un espacio interior sería conveniente acudir al estudio fenomenológico sobre la casa de Gaston Bachelard. Partiendo de la idea de la casa como intimidad protegida, Bachelard distingue dos tipos de imágenes ⁸⁰⁰: las que conciben la casa como ser vertical, constituyen un llamamiento a nuestra conciencia de verticalidad; y las que la conformándose como su ser concentrado, apuntan a una conciencia de centralidad. El diagrama “TEMPLO” realza la importancia del centro y el grafema **○** reflejaría el sueño legendario de la choza, la búsqueda primitiva de refugio, protección y fuerza. Pero al ser el templo, casa de Dios, la insistencia en el centro conduciría además a delimitar un espacio fuera del mundo donde el lector estuviera solo ante su presencia. Incluso podríamos añadirse que la redondez del grafema **○** representaría la divinidad y la imagen del ser que se concentra en sí mismo y que, fruto de su replegamiento, alcanza la calma y la unidad.

Continuando con las analogías icónicas que suscita la representación geométrica, el grafema **○** evoca el referente de la Hostia Consagrada, cuya armazón letrista representaría la custodia en la que el Sacramento de la Eucaristía suele exponerse a la contemplación piadosa en la fiesta del Corpus Christi y, al mismo tiempo, el símbolo universal del *omphalos*, el núcleo por el que el hombre religioso puede acceder desde el mundo terrestre al celestial.

⁸⁰⁰ *La poética del espacio* (1957), trad. de Ernestina de Champourcin, México, F. C. E., 1965, pp. 35-73 y 291-299.

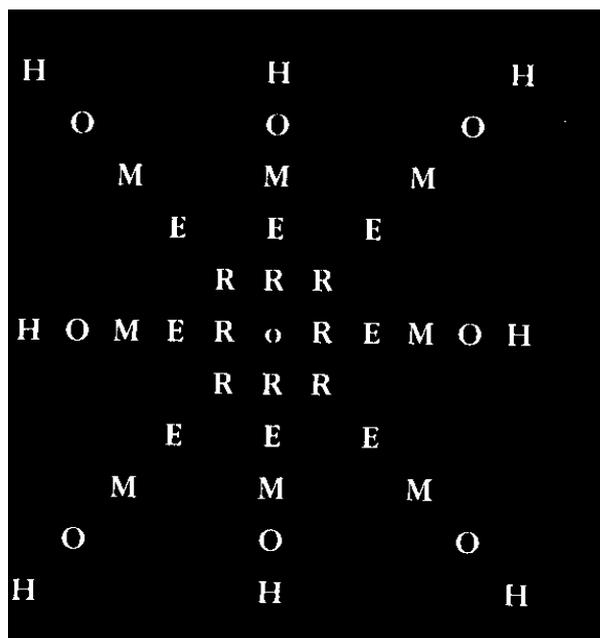


Ilustración 58. E. Scala, *Re/tratos* (2000)

Variante de este arquetipo solar es "HOMERO", poema incluido dentro de *Re-tratos* (2000)⁸⁰¹. La identificación del vate griego con el Sol manifiesta la categoría extraordinaria del personaje, que, al ser exaltado al rango solar, se le dota de la facultad visionaria (Figura 57). La letra **O** se homologa con el ojo divino del Sol y la redundancia *OR*, evoca el oro, metal precioso que comparte con el astro solar los semas de la fecundidad, riqueza, conocimiento, don y amor⁸⁰². El poeta se erige en Maestro iniciador, fruto del revestimiento de esa serie de cualidades espirituales. El símbolo de la custodia y el templo persiste en este poema. Acaso estamos ante una sacralización del clásico griego⁸⁰³, semejante a la de Ramón Llull, retrato que será analizado en la sección dedicada a los versos retrocados.

El poema admite, no obstante, otras incisiones interpretativas: descomponiendo la palabra HOMERO, descubrimos en calambur dos lexemas *home ero(s)* que subrayan la conexión del ser humano

⁸⁰¹ Eduardo Scala, *Re/tratos*, Madrid, Calcografía Nacional, 2000.

⁸⁰² Recordemos que *Or* significa en hebreo 'luz'. Para mayor información, consúltese el término *oro* en J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 786.

con el deseo amoroso. Ese deseo, reforzado, si cabe por el palíndromo silábico *Romeo*, se complementa y se sublima por efecto de la inversión del nombre propio, *OREMO(H)*. *Ero(s)* y *Ore* son el haz y el envés de una realidad indisoluble, vertida a lo divino. La insistencia con que se nos invita al rezo es signo elocuente de la imperiosa necesidad de la unión espiritual con Dios, ya que él contiene, como dejan traslucir los poetas, sus mensajeros, el oro de la eternidad.

1.2. LABERINTOS

Según Carbonero y Sol, los *acrósticos* alcanzan su mayor grado de complejidad en el género de los *laberintos*. La disposición de las letras auspicia una multiplicidad de lecturas ⁸⁰⁴. Respecto al origen de los *laberintos* literarios se barajan diversas hipótesis. La más extendida es la que sostiene que la composición nace del empeño de trasladar al plano literario los laberintos arquitectónicos de la Antigüedad como el famoso de Creta. Otra defiende la similitud entre los laberintos literarios y las *tabulae iliaca* ⁸⁰⁵. Son pequeñas esculturas de mármol que, en el anverso, llevaban talladas en bajo relieve escenas de la *Ilíada* y, en el reverso, textos griegos. Esas piezas, que han sido datadas en torno al siglo I después de Cristo y atribuidas a Theodorus, coinciden con los *laberintos cúbicos* en la distribución letrista, pero distan en la finalidad poética o mágica. Por último, Ana Hatherly defiende la naturaleza mágica de los laberintos. Considera que la proliferación de los laberintos ornamentales durante el Imperio Romano pudo servir de dechado a las réplicas místicas

⁸⁰³ La letra **O** puede corroborar esa idea. Metafóricamente, alude a la boca del que canta. Si el poeta es, en esencia, un cantor, para la tradición romántica, la voz del poeta es la voz del “elegido” por los dioses.

⁸⁰⁴ *Ob. cit.*, p. 211.

⁸⁰⁵ Vid. Dick Higgins, *op. cit.*, pp. 198-200

que surgirán con profusión en la Edad Media en catedrales y manuscritos.⁸⁰⁶

Sean cual sean las fuentes históricas de este género, el *laberinto* religioso brota en la Edad Media con una unidad de sentido. El dedálico trazado en el pavimento de las iglesias (recordemos los de Chartes, Amiens, Reims, Lucca, Ravenna, Orléansville) representaba las tribulaciones que los cristianos tenían que sufrir antes de alcanzar la eterna recompensa, consignada en la Ciudad de Dios, la Jerusalén celeste. Era, en definitiva, un ejercicio de penitencia, consistente en recorrer de rodillas el camino que desde el exterior conduce hasta el centro, con el fin de emular la peregrinación a los Santos Lugares.⁸⁰⁷

Aparte de la influencia que las construcciones arquitectónicas pudieran ejercer sobre los laberintos gráficos, éstos hunden sus raíces en el período alejandrino. Autores como Simmias practicaron en el "Hacha" y el "Huevo" un sistema de descodificación enigmática, que requería ir alternando la lectura de los versos iniciales y finales hasta llegar al centro. No obstante, será en el siglo IV de nuestra era, con Publio Optaciano Porfirio, donde habremos de fijar el primer hito importante. Superará los *technopaegnia* griegos con la creación de una nueva modalidad, *carmen cancellatum*, en el que las letras adoptan sobre un texto matriz isométrico diversas figuras portadoras de múltiples escalones de lectura ⁸⁰⁸. Paul Zumthor resume las diferencias de construcción que separan a uno y otro modelo:

⁸⁰⁶ *Op. cit.*, pp. 81-82.

⁸⁰⁷ Gustav Hocke, refiriéndose al culto laberíntico de la Humanidad, se detiene en la figura de Leonardo da Vinci. La estima paradigmática de las relaciones Arte-Religión que este tipo de construcciones sostuvieron hasta la segunda mitad del siglo XVII. Sus abstractos entrenzados laberínticos se convierten en el signo criptográfico de una vieja imagen gnóstica, "el nódulo de los mundos", que ya había aflorado en el Canto 33 del *Paraíso* de Dante, y posteriormente lo hará en la escuela neoplatónica florentina: *El manierismo en la literatura*, Madrid, Guadarrama, 1978, pp. 187-198.

"Dans le caligramme, en effet, le dessin donne la forme externe du poème, et la force du lien qui l'attache au sens dépend du talent de l'auteur: elle ne provient pas d'une nécessité textuelle; le dessin remplit la fonction d'un titre; d'un cadre où s'inscrit le discours. Dans le *carmen figuratum* carolingien, en revanche, le dessin surgit de l'intérieur; il est texte lui-même, intégré au macro-texte poétique, indissolublement lié à lui par la matérialité significative des lettres; il est sens, et le plus profond que recèle cette architecture de signes".⁸⁰⁹

Será la labor difusora del Cristianismo la que propicie un verdadero desarrollo de esta última fórmula con nombres como Fortunato, Alcuino, Teodulfo, Scoto, Mauro, Vulgario, Vigilán, que alumbrarán su fase de esplendor en la latinidad tardía.

Venancio Fortunato ("le premier poète important qui exprime au moyen d'un poème figuré l'emprise de la religion toutefois encore teintée d'une paganisme difficile à refouler"⁸¹⁰), en la carta que precede a su poema "Augustidunensis opus tibi solvo, Syagri" reflexiona sobre sus pretensiones creativas. Aspiraba a producir una obra artística que valiera tanto para decorar los muros de la iglesia del obispo Syagrius como para extender el mensaje cristiano⁸¹¹. Pero la sobreabundancia de figuras retóricas y la codificación enigmática de los poemas oscurecía el sentido y restringió su comprensión a un público ilustrado. Arturo del Villar estima que esa estrategia de oscurecimiento no era casual, porque buscaba la dignificación del trabajo poético⁸¹². La actitud de desafecto hacia la poesía que la Iglesia manifestaba, ejemplificada en Tomás de Aquino, intentó ser contrarrestada mediante la sacralización de las imágenes y los enunciados. El arte se erige, pues, en vehículo de la enseñanza religiosa.

⁸⁰⁸ Vid., Dick Higgins, *op. cit.*, p. 171.

⁸⁰⁹ *Langue, Texte...*, cit., pp. 27-28.

⁸¹⁰ N. M. Mosher, *Le texte visualisé. Le calligramme de l'époque alexandrine à l'époque cubiste*, New York, Peter Lang, 1990, p. 72.

⁸¹¹ *Ibidem.*, p. 76.

⁸¹² "De la palabra mágica al caligrama", *Estafeta Literaria*, 573, 1975, p. 6.

No olvidemos que ese modelo textual, nacido en la obra del poeta latino Porfirio con intención laudatoria (Porfirio compuso veintisiete odas en honor del emperador Constantino con el propósito de persuadirle de la injusticia de su exilio), y reformulado por los autores citados en clave religiosa en el período carolingio, se asienta en una concepción trascendente de la escritura, que asigna a la palabra, según la teoría isidoriana, un valor mágico. De ahí que, por un lado, se espolee el cultivo de la caligrafía, porque, como declara el poeta y teólogo Alcuino, "escribir era copiar la palabra de Dios" ⁸¹³; y por otro, abunde la utilización de símbolos cristianos como el monograma, la cruz, el cordero, el pez, valores numéricos y formas geométricas, que convierten a estos poemas en "móviles de iluminación o conocimiento".⁸¹⁴

Según Mosher, Rabano Mauro plasma a la perfección en su tratado *De Laudibus Sanctae Crucis* (815) el imperativo carolingio de dar a las cosas sagradas una figuración determinada. El objetivo de Mauro de convencer al lector de la importancia de la fe se lograba, gracias al efecto hipnótico de las imágenes del poema, ya que la belleza plástica se ponderaba por encima de las palabras ⁸¹⁵. Sin embargo, el autor, consciente del distinto grado de instrucción de los receptores, diversificaba el horizonte de lectura. Para los iletrados bastaba con que, sumidos en el encantamiento que producía la belleza plástica de las composiciones, reconocieran la necesidad de la fe. Para los letrados, el desciframiento del mensaje conducía al descubrimiento de las relaciones secretas que entre números, signos y Gracia se establecían.

Fruto del auge que alcanzaron en el Renacimiento carolingio, los artificios literarios florecerán en el resto de Europa desde finales del siglo IX. Entre sus cultivadores, figuran Josefo Scoto, Milo de Saint-Amand, Abbon de Fleury, Eugenio Vulgario. En España hemos de registrar la obra del monje riojano Vigilán. Su descubridor, el lati-

⁸¹³ Armado Zárate, *Antes de la vanguardia ...*, cit., p. 49.

⁸¹⁴ *Ibidem.*, p. 48.

⁸¹⁵ *Op. cit.*, p. 94.

nista Manuel C. Díaz y Díaz, señala que, aunque fue frecuente la composición de poemas figurados en los cenobios de la Rioja, nunca se había alcanzado el nivel de calidad de la producción de aquél. Como la originalidad no era un presupuesto básico del arte medieval, no resulta difícil encontrar ecos transtextuales de los precursores Porfirio, Fortunato, Rabano Mauro. Aún así, Vigilán obtendrá, a base de una habilidosa combinación de letras y figuras, logros más que estimables ⁸¹⁶.

A partir del siglo X los *laberintos* entran en una fase de declive, de la que saldrán durante el Renacimiento en virtud de las ediciones que se realizaron de Rabano Mauro (1503), Optaciano Porfirio (1595) y Fortunato (1603) como del respaldo teórico que le suministró la "institución crítica" avalando en las artes poéticas de Díaz Rengifo (1592), George Puttenham (1589), Lorenz Albert (1573), Alfonso de Carvallo (1602), Juan Caramuel (1663) y Paschasius (1674) los dispersos ejercicios de *carmen cancellatum*.⁸¹⁷

Durante el Barroco asistiremos a la revitalización de la faceta lúdica de los *laberintos* ⁸¹⁸. La disminución de la base alegórico-mística de los ejemplos medievales determinará la aparición de un nuevo tipo en el que se potencian los aspectos lógico y analítico. Se trataba, en definitiva, de un juego culto que ponía a prueba la competencia interpretativa de los lectores y que servía, en última instancia, para realzar el poder del ingenio. Fiel reflejo de esto hallamos en la obra de Juan Caramuel.

⁸¹⁶ José Romera Castillo: "Poesía Figurativa Medieval: Vigilán, monje hispano-latino del siglo X, precursor de la poesía concreto-visual", *1616, Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 1980, pp. 138-155.

⁸¹⁷ Como muestra aproximativa de la repercusión de esa técnica aportamos los resultados de nuestro rastreo. Díaz Rengifo cita (p. 94) un laberinto en forma de bandera dedicado a don Alvaro de Azpeitia y Sevane el día que recibió el grado de doctor en Bolonia. Antoine Coron alude (pp. 28 y 34) a un poema consagrado a los Tres Reyes Magos de Jacobus Gaudensis (1495) y otro, en honor de Maximiliano I, del humanista Johannes Stabius (1503). Ana Hatherly recoge en su antología (fig. 37 y 39) dos sonetos religiosos dedicados a la Virgen, que incrustan respectivamente una M emblemática y una joya colgante.

⁸¹⁸ Salvo en el caso de autores como Calderón y Leibnitz, en los que el *laberinto* asume un valor metafísico, en la mayor parte de las ocasiones se convertirá en puro juego. La imagen del laberinto se popularizará hasta el extremo de que los recorridos laberínticos abundarán en campos como la escritura, la música, la pintura, la arquitectura, las artes menores, la iconografía popular, los jardines, las escenografías, etc.: Vid., Alfredo Aracil, *Juego y Artificio*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 197-204.

Los *laberintos* compilados por Caramuel nos ofrecen una versión particular del *carmen quadratum* latino ⁸¹⁹. Si en aquél la prosodia coincidía con el diseño geométrico, aquí las exigencias icónicas priman sobre la voluntad isométrica ⁸²⁰. Además, frente a la diversidad de lemas que los versos entreverados podían hacer patente en el texto-base, en éstos se prefiere la repetición de una misma fórmula, que suele ser anacíclica, por ejemplo, en el homenaje a Paserini se puede leer AMA FAMA.

El verdadero interés de la *Metamétrica* de Caramuel reside en el hecho de que testimonia un nuevo paradigma. La correspondencia entre las cosas cede en favor de un modelo científico complejo, presidido por las nociones del infinito y de la combinatoria. La vieja legibilidad de los signos se ve así sustituida por una operacionalidad que se mueve en lo hipotético y que no puede dar fe de las interpretaciones, porque éstas están sometidas a una red inagotable de probabilidades. La dificultad y el enigma lo envuelven todo y todo deviene en laberíntico.⁸²¹

A la luz de esas premisas se comprenden fórmulas creativas como los versos proteicos, los anagramas, los poemas permutatorios o los poemas numéricos ⁸²². Evidencian un gusto por el cálculo y el lenguaje criptográfico, que proviene de la reactivación de métodos cabalísticos como la Gematría, Notaricón, Temura y de la influencia de las Artes Combinatorias de Lull, Kircher, Leibnitz y de las esteganografías de Tritemio.

Para el teorizador de las formas difíciles, Caramuel, el único atractivo de la poesía radica en la ordenación. A partir de él, aplicará los principios básicos de la nueva lógica poética, la permutación y la combinación, a esquemas métricos como el soneto, la octava, la quintilla, etc. Incluso llegará a elaborar, movido por su espíritu enciclopedista, *schematogramas* en los que expone diversos modelos

⁸¹⁹ Juan Caramuel, *Laberintos* (ed. de Víctor Infantes), Madrid, Visor, 1981.

⁸²⁰ Vid., Giovanni Pozzi, *La parola...*, cit., pp. 244-246.

⁸²¹ Fernando R. de la Flor, "Metamétrica: la experiencia de los límites...", cit., p. 7.

⁸²² Para todo esto puede consultarse el capítulo dos en mi estudio *La Poesía Visual en España*, Salamanca, Colegio de España, 2000.

geométricos de poemas permutatorios ⁸²³. Por ejemplo, la Tabula I contiene diez dechados cilíndricos para producir poemas interminables.

Pero si la poesía permutatoria enfrentaba al lector ante una selva de posibilidades y de significados ⁸²⁴, los poemas numéricos, se ofrecen, por el contrario, como mensajes herméticos, al reemplazar, conforme al método cabalístico de la Gematría, letras por dígitos. La dificultad no constituye en esta ocasión una barrera infranqueable, porque el autor suministra a los lectores un cuadro de equivalencias que hace posible una correcta descodificación.

El auge de los laberintos sucumbiría en el siglo XVIII al triunfo del aristotelismo y quedarían relegados al terreno de las supersticiones o al de baladíes "misterios de salón".

Corresponde a Eduardo Scala el mérito de haber recobrado un género que con el transcurso de los últimos siglos había ido desnaturalizándose. Su labor restauradora ha de incardinarse, poéticamente, en las tentativas espacialistas y concretas de apropiación de los diagramas mandálicos y, vivencialmente, en la vuelta a las tradiciones ocultas que se operó en la sociedad occidental en la década de los sesenta.

Antes de pasar a describir la tipología de las composiciones, indiquemos que el tema del laberinto en el arte del siglo XX ha sido explorado por J. P. Mourey ⁸²⁵. Y ello a partir de la distinción que establecieron en 1990 Deleuze y Guatari entre "arbre" (desarrollo conforme a un principio unitario) y "rhizome" (expansión sin principio rector). Mourey realiza un recorrido contrastado por sus manifesta-

⁸²³ Giovanni Pozzi, *La parola ...*, op. cit., pp. 249-254.

⁸²⁴ Esta técnica compositiva resurgirá en la segunda mitad del siglo XX en la obra de los autores alemanes, en especial Max Bense, y en la llamada *poesía factorial* del grupo francés OULIPO. Bense construyó un texto que contenía todas las combinaciones posibles de un pasaje de *El Castillo* de Kafka y Queneau ofrecía en *Cent mille milliard de Poèmes* la posibilidad de multiplicar infinitamente las lecturas generadas por el entrecruzamiento de los versos de diez sonetos. En España Juan Eduardo Cirlot se inspirará en el lettrismo cabalístico de Abulafia y en la música dodecafónica de Schoenberg para componer el *Ciclo Bronwyn, Inger Permutaciones y El Palacio de plata*.

⁸²⁵ J. P. Mourey, "Laberyntes et Rhizomes dans l'art du XX siècle", *Les Liens et le vide*, Travaux LXXXIV, Université St Etienne, 1994.

ciones literarias (*nouveau roman*, Borges) y artísticas (Chirico, Masson, Michaux, Pollock).

Los estudiosos han catalogado tres clases fundamentales de laberintos: el *de letras*, el *de versos* y el *poema cúbico*. Atendémosnos exclusivamente a los que cuentan con alguna presencia en la obra de Scala, el *laberinto de letras* y el *poema cúbico*.

1.2.1. LABERINTO DE LETRAS

Según Cabonero y Sol, el *laberinto de letras*, también llamado *pentacróstico*, presenta dos tipos fundamentales: el *pentacróstico propiamente dicho*, en el que los grafemas pueden combinarse dentro del cuadrado o rectángulo de múltiples maneras, pero siempre repitiendo el mismo verso o palabra, y el *figurado*, cuyo enunciado lingüístico esboza rombos, círculos, triángulos, arcos, cruces, aves, árboles, etc.⁸²⁶ La lectura de los *laberintos* arranca de la letra situada en el centro y se desarrolla en todas las direcciones. Para facilitar su identificación, el grafema central y los alineamientos letreados suelen tener un matiz de color. Esa práctica fue introducida por el caligrama "De Sancta Cruce" de Venancio Fortunato y se generalizó a partir de la primera edición de los *pentacrósticos* de Rabano Mauro (1503), impresos en rojo en recuerdo de la sangre que vertiera Jesucristo por los hombres.⁸²⁷

i u r e m e r u i
u r e m e m e r u
r e m e r e m e r
e m e r u r e m e
m e r u **I** u r e m
e m e r u r e m e
r e m e r e m e r
u r e m e m e r u
i u r e m e r u i

Juan Caramuel nos ofrece como ejemplo de *laberinto*, que él cataloga como *Musa Simplex*, una construcción que partiendo de la **I** central forma la leyenda, *lure merui*, que puede leerse tanto de iz-

⁸²⁶ *Op. cit.*, p. 213.

⁸²⁷ Ernst Robert Curtius anota que en la Edad Media la escritura púrpura de las obras de corte religioso actuaba como metáfora de la sangre vertida de Cristo y los Santos: *Op. cit.*, p. 443.

quiera a derecha como de derecha a izquierda, de arriba a abajo como de abajo a arriba.⁸²⁸

Años más tarde, F. Paschasius incluirá bajo el epígrafe de *Carmen Cubicum* las dos modalidades señaladas ⁸²⁹. Añade que el laberinto puede presentar la forma del *carmen cronológico* o *cabalístico*. En un caso la correspondencia se establece entre las letras y los dígitos romanos, en el otro, entre las letras y los guarismos provenientes de una tabla.

Los *laberintos de letras* cuentan, además de la pluralidad de lecturas, con la peculiaridad de que la configuración geométrica, estructura matemática y letras iniciales poseen significación alegórica. El *laberinto* de Venancio Fortunato titulado “Augustidunensis opus tibi solvo Syagri” está constituido por un cuadrado de treinta y tres versos de treinta y tres letras cada uno, en clara alusión a la edad con que murió y resucitó Jesucristo. Contiene cinco *acrósticos*. Los tres internos evocan las iniciales I(esus) X(ristos), que superpuestos, conforman el monograma de Cristo, símbolo solar que suele estar asociado a la idea de regeneración e inmortalidad. En el centro del cuadrado aparece la letra **M**, letra también central del alfabeto latino. Fortunato nos ofrece un ejemplo de laberinto figurado en “De Sancta Cruce”. Se trata de una cruz teutónica, legible a partir del centro en las cuatro direcciones del espacio. En la zona central encierra un rombo que, incrustado en la cruz, representa la luz espiritual que emana de la cruz.⁸³⁰

Los poemas de Scala, aun prosiguiendo la tradición laberíntica, presentan dos peculiaridades. En primer lugar, el modelo textual que rige sus creaciones parece estar más cerca de la *poesía de líneas* de Vulgario (siglo VIII) que del *carmen cancellatum* porfiriano. Variante del *carmen cancellatum* conserva la configuración geométrica

⁸²⁸ Juan Caramuel, *Primus Calamus ob oculos ponens Metrametricam*, Romae, Fabius Falconius, 1663, folios 327 y siguiente.

⁸²⁹ *Poësis Artificiosa*, Herbipoli- Würzburg, J. Petri Zubrodt, 1674, pp. 107-115.

⁸³⁰ El laberinto “Vexilla regis” atribuido a Fortunato se despliega desde la **O** del centro el mensaje “O Crux, Ave, Spes Unica” en forma romboidal. Conjuga, por tanto, el valor del rombo como puerta, como pasaje iniciático con el del círculo, símbolo de la totalidad: véanse las relaciones del círculo y rombo en J. Chevalier, *op. cit.*, pp. 300-306 y 891.

de aquel. Al prescindir del texto matricial latino, dispone los versos sobre fondo blanco ⁸³¹. Así sucede en “ALFONSO X EL SABIO” y “ALIANZA”.

En segundo término, la lectura de sus *laberintos* no se principia en el centro, pero el grafema central suele corresponder con una letra, cuyo significado ayuda a descifrar el valor del conjunto.

Pasemos sin más dilación al examen de los textos seleccionados. Pertenece “ALFONSO X EL SABIO” (Figura 58) al volumen *Re/tratos* (2000).



Ilustración 59. E. Scala, *Re/tratos* (2000)

Con ese libro, compuesto entre 1978-2000, el autor representa una serie de personajes de la historia y la cultura universal a través de la coincidencia letrada de los nombres propios. En esta ocasión, la **X** central nos proporciona la clave constructiva del boceto del rey castellano, porque aparece tanto en el plano microscópico de las letras como en el macroscópico de la globalización visual

Morfológicamente, la **X** se asocia con la clepsidra, la cruz de San Andrés y con todos aquellos objetos que simbolicen el quiasmo

⁸³¹ Antoine Coron, "Avant Apollinaire, vingt siècles de poèmes figurés", en *Poésure et*

y la inversión. Para Chevalier y Cirlot, la forma del reloj de arena encierra la posibilidad de trastocar las relaciones entre el mundo superior y el inferior ⁸³². El monarca castellano correría con esa tarea de médium, intercambio, porque sabido es que consiguió aunar en su corte de Toledo la cultura hebrea y árabe con la de la Europa medieval. Fijémonos ahora en el eje central y descubriremos cómo las letras que flanquean, en paralelismo simétrico, al grafema **X** designan los puntos cardinales del Oeste (**O**) y el Este (**E**), con lo que confirman no sólo la idea de rotación y compenetración inherente a la **X**, sino también el papel de intermediario que se suele conceder al rey (Oriente-Occidente). El calificativo de "sabio" hace honor a ese espíritu inquieto que aspira a unir tradiciones tan diversas. Además los planos aritmético y geométrico nos suministran datos de interés. La consonante **X** se corresponde con el guarismo romano de la década, que desde el Antiguo Oriente hasta San Jerónimo ha sido considerado el número de la perfección, porque elevaba a la unidad todas las cosas.⁸³³ Y la disposición invertida de los triángulos, uno ascendente y otro descendente, plasma visualmente el estado de serenidad del alma humana tras el esfuerzo de la creación ⁸³⁴. Consecuentemente, se entroniza al rey Alfonso X como arquetipo de la perfección humana ⁸³⁵.

La **X** todavía da pie a nuevos acercamientos interpretativos. El hecho de que la **X** represente en Álgebra la incógnita trae a colación la importancia que en la obra de Scala adquiere la tradición hermética. No ha de sorprender que homologuemos la figura aspada con la del grial (cáliz) de la Edad Media. Según Durand, el *graal* concentra etimológicamente dos significados, el de libro santo, tradición (*grasa-le*) y el de madre primordial y nutricia (*gradale*), que han determinado

Pentrie, Musées de Marseille-Reunion des Musées Nationaux, 1993, p. 29.

⁸³² Vid., J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 877 y J. E. Cirlot, *Diccionario...*, cit., p. 384.

⁸³³ Vid., J. E. Cirlot, *Diccionario...*, cit., p. 331.

⁸³⁴ Vid., J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 120-121.

⁸³⁵ La repetición del nombre seis veces retoma la significación del seis como símbolo de la ambivalencia y del equilibrio: Sabellicus, *La magia de los números*, *op. cit.*, p. 24 y J. E. Cirlot, *Diccionario...*, cit., p. 330.

que se le asigne el valor de copa de la abundancia que contiene el bálsamo de la inmortalidad ⁸³⁶. La copa que nos tiende repetidamente el nombre resulta una invitación a participar del conocimiento, la revelación y a alcanzar la eternidad.

Los caminos de acceso al saber están envueltos por un halo misterioso, son enigmáticos. Advertimos que el texto dispone de sutiles mecanismos de reagrupamiento especular que permiten leer el nombre propio del modo siguiente: *OI BAS LEXOS NOFLA*, o sea, hoy vas lejos Alfon(so). El adverbio "lejos" orienta la participación del lector a trasponer la lectura lineal en favor de otras oblicuas, al tiempo que aconseja complementar el sentido literal con el simbólico ⁸³⁷. Esa constatación programática se sustancia en el reconocimiento de los grafemas que ocupan los espacios estratégicos del comienzo, medio y final. Son la **A**, **X** y **O**. Simbólicamente, representan el monograma de Jesucristo (**X**), acompañado por el Alfa (**A**) y Omega (**O**) griegos en clara alusión al principio y fin de todas las cosas. Por tanto, el autor elabora un sello panegírico de Alfonso X. Identificando al rey castellano con el Crismón, cifra la sabiduría en el conocimiento de Dios, a la vez que recupera la antigua creencia de que este rey, en el que coinciden tantos signos sagrados, posee ascendencia divina.⁸³⁸

Constituye "ALIANZA" (*Círculo*, 1979) un *laberinto de letras* que despliega simultáneamente ocho lecturas de una misma palabra⁸³⁹. Este recurso sintáctico, además de contravenir la linealidad del lenguaje discursivo, se acomoda a un exacto trazado geométrico, en la que podemos distinguir una cruz griega, una cruz enlazada, un rombo y un cuadrado.

⁸³⁶ Vid., G. Durand, *op. cit.*, p. 243.

⁸³⁷ También el intertexto "oxe" apunta a ese deseo de apartarse de lo consuetudinario.

⁸³⁸ A título de ejemplo citemos que ya el laberinto nº 3 de Publio Optaciano Porfirio (siglo IV) utilizó la cruz como contraseña para representar icónicamente al emperador cristiano Constantino el Grande: G. Pozzi, *La parola...*, cit., pp. 155-156.

⁸³⁹ Alexandre Papadopoulo constata en "La calligraphie arabe" (en *L'espace et la lettre, Cahiers Jussieu*, 3, 1977) que hay construcciones parecidas en el arte musulmán, en las que la palabra Alá o Mohamed son motivo de repetición.

Desde el punto de vista estético, "ALIANZA" (Figura 37) rememora los antiquísimos *cuadrados mágicos*. Aunque en China los *cuadrados mágicos* ya eran conocidos en el segundo milenio antes de Cristo, en nuestra cultura los primeros testimonios se situarán en el siglo primero de nuestra era: el enigma "SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS", localizado en un azulejo de Pompeya y el laberinto letrista descubierto en la iglesia de San Reparatus en Asnan (Argelia) ⁸⁴⁰. Este tipo de artificios se cimentan en la observación estricta del simbolismo numérico y geométrico y en el desarrollo de una pluralidad de lecturas, análogos de los que comprobamos en los *pentacrósticos* medievales y renacentistas. Aun cuando "ALIANZA" se sumerge en esa vasta tradición, remite de forma específica a un patrón laberíntico medieval que había sido cultivado por Venancio Fortunato, Alcuino de York, Teodulfo, Vigilán y que consistían en inscribir el monograma de Cristo en un mosaico textual.⁸⁴¹

A diferencia de ellos, "ALIANZA" suprimirá ese texto matricial latino sobre el que se superponían diversos niveles de lectura y construirá con una sola palabra un armazón geométrico sobre fondo blanco.

Esta solución visual, aunque resulta novedosa, emparenta remotamente con la *poésie de lignes*, surgida en 780 en un poema de Eugenius Vulgarius dedicado al emperador León IV y practicada por el monje Uffing de Werden (s. X) y Jacobus Nicholai de Dacia (s. XIV).

Una vez precisado el marco de referencias poéticas en el que se inserta el texto, aún podemos extremar las conexiones algo más y pasar lista a las similitudes que unen "ALIANZA" y el *pentacróstico* número seis de Vigilán, monje adscrito al cenobio de San Martín de Albelda.⁸⁴² A pesar de pertenecer a dos géneros de composición diferentes —el *pentacróstico* es un *carmen cancellatum* y "ALIANZA",

⁸⁴⁰ Véase el capítulo IV "Los talismanes literarios" en R. de Cózar, *Poesía ...*, cit., pp. 77-91.

⁸⁴¹ *Ibidem.*, p. 170.

⁸⁴² José Romera Castillo, "Poesía Figurativa Medieval...", cit.

poésie de lignes—, sin embargo presentan dos rasgos comunes: la configuración geométrica y la presencia destacada del grafema **A**.

ALT I S S I M E S E R V O T V O S A L V A R E D E M P T O R V I G I L A
 L V X O R T A R E D E M P T I O I N L V X I T I V S T I S E M A N V H E L L
 T V N C O V A N D O D E V S V E N I T T E C E L I S M V N D O E M I C V I T
 I N M A C V L A T V S F I L I V S M I C A T P A T R I S A L T I S S I M I
 S A C T A D E V I R G I N E R E X S A C R O V T E R O P R O C E D E N S
 S A C E R D O S I H E S V S V E R V S A E T I R N V S P R A E C L A R V S
 I N F A N S V A G I I T A L M I C V I I M N V M V O A N T E T A N G E L I
 M A G O R V M M V N E R A A V R V M M I R R A O R I E N S I N C E N S V M
 E I O B L A T A V E R O C R I S T O E T A G I O S I T O I N P R E S E P E
 S V N T P R E C L A R A P R E T I O S A G R A T I O S A R E G I M I N I S
 E N I M J N D I C I O N A M N O V A E O R A T V R O R I E N S S T E L L E
 R E X A M A G I S V I R G O E T M A R I A O B S E O V E N S E T M A T E R
 B E A T A I N M A C V L A T A C V M V I R O I V S O I O S E P C V L T V
 O P I M A O P I F I C I S V O E T D O M I N O V E R O A E T E R N O D E O
 T R O F E A G L O R I O S A M E R I T O P R O L I S S V I S I N V F E R T
 V I C T O R F I L I V S E X A L T A V I T E I V S E C L E S I E C O R N V
 O B T I M A E T D E I T D O N A B O N I S S A C E R A F F E C T V P I O
 S V A B I S S I M A E S T R E X I P S E C R I S T V S N O S T R A P A R S
 A L T I S S I M E S E R V O T V O S A L V A R E D E M P T O R V I G I L A
 L A R G I T O R U G N O H V M P A X L V X S A I B A T O R M A G I S T E R
 V A L E N S E O V A L I S P A T R I V E R I S S I M V S P H O M I S S O R
 A D A M E T O M N E S I V S T O S S A L B A N S P O T E N T I A E T S V A
 R E X D E S C E N D I T A D I N F E R N A S V A M A N V S A C R A T V N C
 E V E I T D O M I N V S S V M G R E G E M S E D E N A M A L T A C E L I
 D I E A C T E R T I A S U R G E N S D E I F I L I V S V E R V M L V M E N
 E M I C A T M V N D O H E P L I T O E L V C A C N O V A O R B E T O T O
 M A R I A I A M S O L E O R T O A D M O N V M E N T V M I V I T I L L I C
 P O L L E N S E T D O M I N I R E S P O N D I T E I S N A M N A V I T E R
 T V M A N G E L V S O R A C V L A V T I C R I S T I D E I A C D O M I N I
 O C C V R R I T E T I N V I A R E X O R I E N S D V X M V L I E R I D V S
 R E S V R R E C T I O S A L V S A V R O R A N S L V X I L L I S D I X I T
 V I G E R E N T V T S V I G A V D I V M S I C G A V D E R E N T V I T A E
 I N G A L I L E A R E G V M R E X V I D E R E T V R A B E I S I H E S V S
 G L O R I O S V S R E G N A N A M A G M E N C E L O R V M I N G L O R I A
 I N C L I T V S F I L I V S P A T R I S T V M S V V I T V E R V S O L V
 L V X D I T A V I T S V O R E X F I L I O S S V O S A L M O S P I R I T V
 A L T I S S I M E S E R V O T V O S A L V A R E D E M P T O R V I G I L A

Ilustración 60. Vigilán (s. X)

En el poema figurado de Vigilán (Figura 59) la invocación "Altissime, seruo tuo salua, redemptor, Vigila" se repite esbozando un cuadrado y una cruz, al igual que en "ALIANZA" la iteración de la palabra-base produce idénticas formas geométricas. Además, la letra **A** descuella en el extremo de los ejes horizontal, diagonal y vertical tanto en el poema de Vigilán como en el de Scala. Tal redundancia letrista es altamente significativa, porque el grafema **A** representa, en virtud de la polivalencia asignada a los signos escriturarios por las tendencias esotéricas, el Alfa o la Alef de los alfabetos griego y hebreo y simboliza el principio creador, el núcleo que alberga y sintetiza los contrarios⁸⁴³. El proceso de lectura se convierte, por tanto, en una experiencia contemplativa de la Unidad, ya que la primera letra del abecedario se repite en las ocho direcciones. En el preámbulo a *Círculo* Scala parangonaba al lector con el peregrino y sostenía

⁸⁴³ Felipe Muriel, "La escritura plástica en España", cit., p. 99 y Mario Satz, *Arbol Verbal...*, cit., pp. 43-56.

que, al igual que el caminante buscaba el centro, el lector debía alcanzar su oculto y verdadero yo.

La **A** mantiene semejanza formal con las pirámides y templos y se asocia indefectiblemente con el Sol y, por extensión, con Dios ⁸⁴⁴. Si los templos son considerados casas de Dios, ¿por qué no ha de aceptarse que la distribución centróradial sea un diagrama del astro solar inscrito en la forma cuadrangular de un templo, una ciudad o la tierra misma? O recuperando la representación en forma de compás que Jacob Publicius (1482) y Abraham Balmes (1523) hicieron de ella en sus alfabetos esotéricos, ¿por qué no interpretar la **A** como imagen de la Divina Proporción y del Espíritu que ordena la materia? Retengamos estas sugerencias, pues nos van a ser de utilidad para reconstruir el sentido del texto.

El entramado geométrico produce, en consonancia con el significado de 'pacto' de la voz "alianza", un efecto de armonía y serenidad, a la vez que encierra claves semánticamente enriquecedoras. La palabra "alianza" remite a la Alianza del Nuevo Testamento, a aquella que se realizó a través del sacrificio de Jesucristo entre Dios y el hombre. No resulta difícil comprobar que ese significado se amplía a las vertientes aritmética y geométrica. Así, la superposición del emblema de Cristo —nacido de la unión de las cruces griega y enlazada, sobre el plano existencial, representado por la forma cuadrada— designaría no tanto la soberanía del Espíritu sobre la Materia como el acuerdo que se establece entre Dios y el hombre. E incluso nos atrevemos a afirmar, recogiendo las insinuaciones simbólicas del grafema **A**, que la Divina Proporción rige la organización espacial del universo y que el divino Sol luce esplendoroso sobre el mundo.

La palabra "alianza" se lee ocho veces de acuerdo con las ocho direcciones del espacio anunciando la promesa de resurrección del hombre transfigurado por la Gracia y la resurrección de Cristo.⁸⁴⁵

⁸⁴⁴ *Ibidem*, p. 50.

1.2.2. POEMAS CÚBICOS

Ana Hatherly define el *poema cúbico* como una especie particular de *laberinto de letras*, muy frecuente en la Península Ibérica durante el período barroco, en el que el verso inicial se repite con sucesivos desplazamientos, como si estuviera escrito sobre un cilindro rodante. Mientras que la escritura comienza a girar por el lado derecho, en el lado izquierdo aparecerá el extremo del mismo verso que surge invertido como en la reflexión de un espejo ⁸⁴⁶. Esa disposición tipográfica posibilita leer en todas las direcciones los escuetos mensajes de felicitación o de pesar, tal como formulan los laberintos en honor de la reina Maria Thereza de Austria (Figura 60) y el Laberinto a la muerte de María Luisa de Borbón (Figura 61) ⁸⁴⁷.

Labyrinthus I. in Laudem

D. D. Mariae Theresiae Reginae Ungariae

*Felices annos óvive Maria Theresia
 e Felices annos óvive Maria Theresia
 le Felices annos óvive Maria Theresia
 ile Felices annos óvive Maria Theresia
 cile Felices annos óvive Maria Theresia
 ecile Felices annos óvive Maria Theresia
 secile Felices annos óvive Maria Theresia
 aseccile Felices annos óvive Maria Theresia
 naseccile Felices annos óvive Maria Theresia
 nnaseccile Felices annos óvive Maria Theresia
 onnaseccile Felices annos óvive Maria Theresia
 s onnaseccile Felices annos óvive Maria Theresia
 ó s onnaseccile Felices annos óvive Maria Theresia
 vó s onnaseccile Felices annos óvive Maria Theresia
 i vó s onnaseccile Felices annos óvive Maria Theresia
 v i vó s onnaseccile Felices annos óvive Maria Theresia
 e v i vó s onnaseccile Felices annos óvive Maria Theresia
 Me v i vó s onnaseccile Felices annos óvive Maria Theresia
 a Me v i vó s onnaseccile Felices annos óvive Maria Theresia
 ra Me v i vó s onnaseccile Felices annos óvive Maria Theresia
 ir a Me v i vó s onnaseccile Felices annos óvive Maria Theresia
 air a Me v i vó s onnaseccile Felices annos óvive Maria Theresia
 Tair a Me v i vó s onnaseccile Felices annos óvive Maria Theresia
 b Tair a Me v i vó s onnaseccile Felices annos óvive Maria Theresia
 eb Tair a Me v i vó s onnaseccile Felices annos óvive Maria Theresia
 reb Tair a Me v i vó s onnaseccile Felices annos óvive Maria Theresia
 ereb Tair a Me v i vó s onnaseccile Felices annos óvive Maria Theresia
 fereb Tair a Me v i vó s onnaseccile Felices annos óvive Maria Theresia
 u fereb Tair a Me v i vó s onnaseccile Felices annos óvive Maria Theresia*

Ilustración 61. Anónimo (s. XVIII)

⁸⁴⁵ También el siete comparte con el ocho la noción de plenitud, ya que el siete, número de las letras de la palabra "alianza", simboliza el acabamiento del mundo, la totalidad: Vid., J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 994.

⁸⁴⁶ *Op. cit.*, p. 114.

⁸⁴⁷ Figuras 19 y 20, en J. M. Díez Borque (ed.), *Verso e Imagen...*, cit., p. 105.

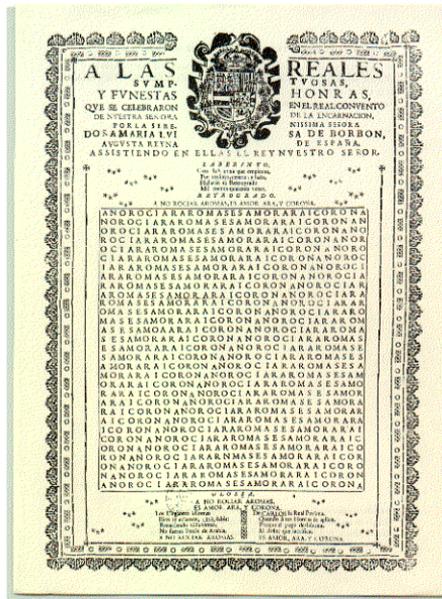


Ilustración 62. Anónimo (1689)

Vestigios de esta técnica de poesía efímera hallamos en la obra de algunos representantes peninsulares de la experimentación poética contemporánea, Eduardo Scala, Felipe Boso, Guillem Viladot. Ciertamente, perdura el eco transtextual del modelo barroco, pero, lejos ya de su carácter de poesía oficial, es puesto al servicio de intenciones significativamente distintas, que van desde la reflexión espiritual (Scala), a la broma (Boso) pasando por la crítica del sistema capitalista (Viladot) ⁸⁴⁸.

El "ORATORIO" de Eduardo Scala (Figura 62) nos introduce en el orbe religioso. Su ubicación dentro del libro es altamente significativa. Al igual que los *mandalas* o la Jerusalén celestial sitúan un templo en su núcleo central, "ORATORIO", al ocupar el eje del poemario, hace efectiva su acepción de capilla, como además amplía la disposición cruciforme del poema ⁸⁴⁹. La repetición de la palabra ORATORIO en cuatro cuarterones da lugar a una planta, que re-

⁸⁴⁸ El caso del poema cúbico es ilustrativo de cómo la permanencia de un género puede ser síntoma de la constancia de una estructura, pero no de la ideología que aparece vinculada al molde tradicional: Fernando Lázaro Carreter, "Sobre el género literario", en *Estudios de Poética...*, cit., p. 119.

⁸⁴⁹ La palabra "Oratorio" posee además la acepción de composición musical de carácter sacro. En consonancia con ese sentido, el predominio de la vocal o confiere a la palabra una tonalidad grave.

cuerda la planta *ad quadratum* de las iglesias románicas. El espacio central está ocupado por un octógono, en cuyo interior se enclava otra cruz, que adopta la forma enlazada (X). Desde el punto de vista simbólico, conviene destacar que ambas figuras, el octógono y la cruz, subrayan la idea de regeneración. Las fuentes bautismales tienen a menudo forma octogonal, porque el octógono evoca la vida eterna que se alcanza por la inmersión del neófito en las aguas bautismales ⁸⁵⁰ y de todos es sabido que la cruz designa la redención, la gloria eterna adquirida por el sacrificio.

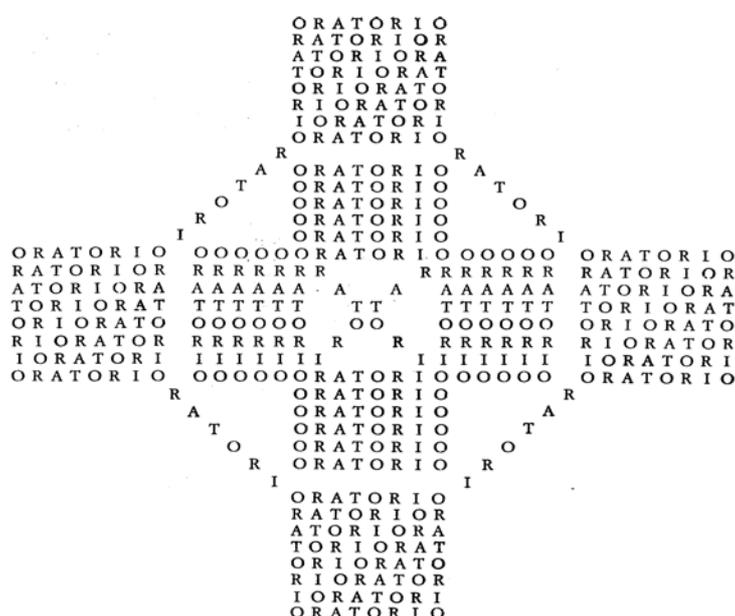


Ilustración 63. *Círculo* (1979)

El sentido de regeneración se extiende al plano fónico —de ahí su acepción musical—, donde la repetición de la vibrante tensa /rr/ produce la sensación de un movimiento rotatorio que recrea, en primer término, el mecanismo giratorio del laberinto cúbico y, en segundo término, nos retrotrae a la Cábala extática de Abulafia, que recomendaba poner los nombres en un rodillo y hacerlo girar hacia

⁸⁵⁰ J. Chevalier y A. Gheerbrant, op. cit., p. 768. Recordemos que la arquitectura del libro —formato, número de poemas y, en este caso, el número de letras de "ORATORIO"— se sustenta sobre el ocho, número por excelencia del equilibrio cósmico, puesto que media entre el cuadrado (tierra) y el círculo (cielo).

adelante y hacia atrás hasta que surgiera, fruto del vértigo combinatorio, la voz o voces que ayudaran a descubrir la verdad.

Aplicando ese procedimiento al vocablo-clave, hemos comprobado cómo éste autogenera numerosas formaciones intertextuales, que van desde el palíndromo *OÍR ROTAR O* hasta el calambur *IO ORATOR* pasando por el anagrama *OÍR O TORÁ*.

El acto de rotar, que es sugerido por la consonante /r/ y concretado en la forma circular del grafema **O**, la rueda, conlleva la idea de renovación⁸⁵¹. Desde el momento que el grafema O se asemeja físicamente al libro cilíndrico, *OÍR ROTAR* es *OÍR LA TORÁ*, o lo que es lo mismo, escuchar las enseñanzas, la revelación.

Según Gershom Scholem, fue Moisés ben Nahmán el primero en concebir la Torá como unidad mística cuyo fin no era transmitir un sentido específico, sino más bien manifestar la potencia y plenitud de poder de Dios concentrado en su Nombre⁸⁵². Esa identificación de la Torá con el Nombre de Dios nos abre paso hacia una concepción más amplia, la *Torá quedumá* o Torá original, en la que es equiparada con la Sabiduría, el *Logos* creador. Este rollo sagrado se considera por la antigua *Aggadá* instrumento de la creación del mundo, porque concentraba la energía divina y prefiguraba el orden interno de la existencia.⁸⁵³

La invitación a participar del conocimiento que contiene el ruego *OÍR O TORÁ* se acompaña de resonancias alquímicas. Para los maestros de la obra las tareas de laboratorio iban íntimamente ligadas, como señala el adagio tradicional “lege, lege, relega, ora, labora et invenies”, al oratorio, la oración. Luego el rezo (ora) y el trabajo (aro) son peldaños necesarios para hallar el oro filosofal.

Para lograr esa meta, el autor nos propone dos vías complementarias, el sonido y las imágenes. El recitado es importante, porque sirve, siguiendo el ejemplo de Abulafia, para descubrir el secreto de los nombres. Las imágenes son decisivas, porque su contempla-

⁸⁵¹ Recordemos que la **R** simbolizaba en el Cristianismo Primitivo redención.

⁸⁵² *La Cábala y su simbolismo...*, cit., p. 43.

⁸⁵³ *Ibidem.*, p. 44.

ción permite activar la memoria y alcanzar el conocimiento ⁸⁵⁴. En ese sentido, el anagrama *IO ORATOR* debe interpretarse como una declaración de simpatía hacia el *Ars memoriae*. El hecho de concebir el formato de *Círculo* — cruz desplegada — con arreglo al sistema clásico de *loci*, en el que cada espacio está ocupado por un esquema significativo, sólo se comprende dentro de los parámetros de una técnica mnemónica de naturaleza mágico-religiosa o hermética.

Felipe Boso en "Mar amarillo" ⁸⁵⁵ se mantiene fiel al matiz irónico, como constatáramos a propósito de "Tierra amarilla", y que se acrecienta con el rótulo de la sección en que se engloban ambos poemas, "Libro Rojo", contrapunto burlesco del manual revolucionario maoísta.

El "Mar amarillo" (Figura 63) se presenta como un *laberinto cúbico* que incorpora un procedimiento de permutación denominado *palíndromo silábico*. Frente al *palíndromo* común de letras, el silábico forma nuevas palabras a partir de la rotación secuencial de sus sílabas. De esa manera, el gentilicio *ja-pon-es* da lugar a *es-pon-ja*.

ja pon es

pon pon

es pon ja

Ilustración 64. Felipe Boso, *Poemas Concretos* (1966-78)

La composición no sólo se desarrolla en el plano visual y letrista, también lo hace con frecuencia en el terreno fónico. La disposi-

⁸⁵⁴ El practicante del *Ars Notoria* medieval confiaba lograr el conocimiento o la memoria mediante la contemplación de figuras o diagramas, ante las que entonaba plegarias mágicas: F. Yates, *El arte ...*, cit., p. 60.

⁸⁵⁵ "El Libro Rojo" de Felipe Boso en *Poemas Concretos*, op. cit., sin numerar.

ción espaciada de las tres sílabas y la repetición de los sonidos onomatopéyicos *pon-pon* evocan tal vez el conocido juego de los cubiletes, consistente en averiguar dónde se encuentra escondida la piedra. Las sílabas *ja-pon-es* son removidas por el autor, que, tras varios pases de manos (*pon-pon*), dispone en la última línea en posición quiásmica, *es-pon-ja*. El autor no puede contener la carcajada, audible en el repetido *ja-ja*, ante la mirada de sorpresa de los espectadores que contemplan asombrados el cambio. Han caído en una trampa. La piedra (es) ha pasado del extremo derecho al extremo izquierdo. El lector comprende cómo sus presuposiciones se derrumban ante una escritura que defiende su condición de puro juego.

Ese proceso de establecimiento y ruptura de coherencia no es privativo de ningún tipo de literatura en particular, sino inherente a la propia experiencia artística. Como consecuencia de él, la lectura facilita que el lector pueda cosechar nuevas experiencias.⁸⁵⁶

Guillem Viladot acerará su crítica en *Entre Opus i Opus* (1972).⁸⁵⁷ Su autor ha querido denunciar la despersonalización que sufre el hombre moderno, devorado por el insaciable consumismo.

LLIBERTAT PAU MAR PROGRES ACCIO PRESENT CEL HISTORIA TERRA IGUALTAT HOME
 PAU MAR PROGRES ACCIO PRESENT CEL HISTORIA TERRA IGUALTAT LLIBERTAT HOME
 MAR PROGRES ACCIO PRESENT CEL HISTORIA TERRA IGUALTAT LLIBERTAT PAU HOME
 PROGRES ACCIO PRESENT CEL HISTORIA TERRA IGUALTAT LLIBERTAT PAU MAR HOME
 ACCIO PR PROGRES HOME
 PRESENT S ACCIO HOME
 CEL HISTO PRESENT HOME
 HISTORIA ENT CEL HOME
 TERRA IG HISTORIA HOME
 IGUALTAT A TERRA HOME
 LLIBERTAT GUALTAT HOME
 PAU MAR IBERTAT HOME
 MAR PRO TAT PAU HOME
 PROGRES AU MAR HOME
 ACCIO PR PROGRES HOME
 PRESENT S ACCIO HOME
 CEL HIST PRESENT HOME
 HISTORIA ENT CEL HOME
 TERRA IG HISTORIA HOME
 IGUALTAT A TERRA HOME
 LLIBERTAT GUALTAT HOME
 PAU MAR IBERTAT HOME
 MAR PRO TAT PAU HOME
 PROGRES AU MAR HOME
 ACCIO PR PROGRES HOME
 PRESENT S ACCIO HOME
 CEL HIST PRESENT HOME
 HISTORIA ENT CEL HOME
 TERRA IG HISTORIA HOME
 IGUALTAT A TERRA HOME
 LLIBERTAT GUALTAT HOME
 PAU MAR IBERTAT HOME
 MAR PROGRES ACCIO PRESENT CEL HISTORIA TERRA IGUALTAT LLIBERTAT PAU HOME
 PROGRES ACCIO PRESENT CEL HISTORIA TERRA IGUALTAT LLIBERTAT PAU MAR HOME
 ACCIO PRESENT CEL HISTORIA TERRA IGUALTAT LLIBERTAT PAU MAR PROGRES HOME
 PRESENT CEL HISTORIA TERRA IGUALTAT LLIBERTAT PAU MAR PROGRES ACCIO HOME

El libro se organiza en dos secuencias simétricas y antagónicas. En la primera, el universo humanista, representado por un cua-

⁸⁵⁶ Wolfgang Iser, “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, en José Antonio Mayoral (ed.), *Estética ...*, cit., p. 237.

drado en el que se han inscrito los valores de "libertat, pau, progres...", sufre la invasión de otro cuadrado, esta vez, de color negro, con el que se quiere expresar la idea de destrucción de los conceptos anteriores. Una vez que se ha ensombrecido completamente el bloque nominal, se inicia, en la segunda parte, un proceso de retraimiento de la mancha negra que va descubriendo un universo consumista, poblado de artículos como la "nevera, boite, rentaplats, cocacola, radio, auto..." y en el que se sustancia la cosificación del individuo, sustituido por la televisión (Figuras 64) ⁸⁵⁸.



Ilustración 65-66. G. Viladot, *Entre Opus i Opus* (1972)

El espíritu de rebeldía estalla al final. La palabra "home" es inscrita en el corazón del universo consumista. Libro, en suma, de factura cinética que se sustenta en la repetición y modificación de dos secuencias, una de carácter visual y otra de carácter lingüístico; pero que combina el ritmo rotatorio, peculiar de los *laberintos cúbicos*, con una actitud reivindicativa.

⁸⁵⁷ *Poesia Completa, op. cit.*, tomo II, sin numerar.

⁸⁵⁸ Ese paulatino desplazamiento del individuo en favor de la autonomía de los objetos y del fetichismo de la mercancía fue esgrimido por Goldmann en su obra *Pour une sociologie du roman* (Paris, Gallimard, 1964) para esclarecer las nuevas bases en que descansaba el realismo del *nouveau roman* francés. En el terreno artístico será la tendencia del *pop-art* la que convierta los objetos de consumo en el único contenido temático posible. Recuérdense las coca-colas de Rauschenberg, las sopas de Warhol, las hamburguesas de Oldenburg, etc.

1.3. ANAGRAMAS

Según Laurent Jeny, los anagramas constituyen el modelo más acabado de intertextualidad, porque posibilitan que un discurso conviva en el interior de otro sin que surjan alteraciones. Sin embargo, la dificultad de establecer una coincidencia completa entre los significantes de ambos textos limita por lo general el alcance del anagrama a una o dos palabras, a menudo nombres propios, que mantienen una estrecha relación semántica con el texto de superficie, y en el que aparecen a modo de filigranas ⁸⁵⁹. Será Ferdinand de Saussure el primero en ocuparse con extensión de estos fenómenos de naturaleza paradigmática en la poesía grecolatina e indoeuropea. El fruto de sus especulaciones (1906-1909) aparecerá reunido en una serie de cuadernos, que, clasificados por Robert Godel, permanecen depositados en la Biblioteca Pública de Ginebra. Jean Starobinski se hará cargo en 1971 de la tarea de exhumar y difundir algunos extractos de la exploración saussureana, a los que acompañará con reflexiones de carácter teórico del propio compilador.⁸⁶⁰

A la hora de delimitar el campo de investigación, Starobinski distingue entre el *anagrama tradicional*, fundado en la permutación de los signos gráficos de una palabra o de una frase con el fin de crear otra nueva ⁸⁶¹, y el *anagrama fonético*, que, basado en la combinación de fonemas, se caracteriza por la dislocación en el espacio de un texto de los elementos constitutivos de la palabra-tema. Este último procedimiento, constatable en todas las épocas y en especial en la poesía primitiva, suministra "un *rapport d'identité* entre la suite de phonèmes de l'hypogramme supposé, et quelques-uns

⁸⁵⁹ "La stratégie de la forme", *ob. cit.*, pp. 267-268.

⁸⁶⁰ *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure* Paris, Gallimard, 1971 (trad. esp. *Las palabras bajo las palabras. La teoría de los anagramas de Ferdinand de Saussure*, Barcelona, Gedisa, 1996).

⁸⁶¹ El anagrama sirve a menudo para componer seudónimos (Alcofribas Nasier por François Rabelais, Gabriel Padecopeo por Lope de Vega Carpio) o bien, cuando el anagrama funciona como predicado, propone una definición real del elemento de partida, esto es,

des phonèmes dispersés dans le vers intégral. Il s'agit, simplement, d'une duplication, d'une répétition, d'apparition du même sous la figure de l'autre”⁸⁶². Los fonemas dispersos de la palabra-tema funcionan en el discurso desarrollado de otra manera que en el hipograma, ya que, a la vez que actúan como recuerdos de la palabra-tema, son portadores de un sentido absolutamente diferente, que hace estallar la linealidad del texto.⁸⁶³ César Nicolás integrará el análisis del anagrama dentro del conjunto de fenómenos que tienen una base intertextual. Distinguirá tres planos —procedimientos paragramáticos, intertextualidad literaria e intertextualidad extralingüística— que, estrechamente intercomunicados, dan lugar a textos polisémicos, dialogantes como el soneto “Verano” de Manuel Machado.⁸⁶⁴

El radio de influencia del anagrama se extiende⁸⁶⁵. Ya no sólo abarca los elementos formales, como sucedía en las versiones tradicional y fonética, sino que también engloba la red de conexiones semánticas e intertextuales. El anagrama deja de ser una microfigura para convertirse en un rótulo que designa el funcionamiento singular del texto.⁸⁶⁶

Entre las novedades que aporta esta nueva visión, sobresale el proceso de significación poética. Indica Julia Kristeva⁸⁶⁷ que la significación es fruto de una operación compleja y multívoca en la que intervienen tanto los semas de los lexemas como los numerosos efectos significativos que estos lexemas provocan, cuando son remitidos a diferentes espacios intertextuales. Por esa razón, el sentido no puede fijarse en unidades inmutables, sino que se ofrece de modo

del nombre propio: François Goyet, "La preuve par l'anagramme", *Poétique*, 46, avril 1981, pp. 234-246.

⁸⁶² *Op. cit.*, p. 61.

⁸⁶³ Vid., L. Jeny, *op. cit.*, p. 266.

⁸⁶⁴ “Del fonema al contexto...”, *cit.*, pp. 181-201-

⁸⁶⁵ Jan Baetens, "Postérité littéraire des Anagrammes", *Poétique*, 66, 1986, p. 221 y sg.

⁸⁶⁶ Michael Riffaterre estudia en un artículo del año 79 un tipo de intertextualidad, la *si-lepsis*, que obliga al receptor a interpretar el texto en función de un intertexto incompatible con él. Ante esa situación caben dos soluciones: o el conflicto entre el texto y el intertexto engastado permanece irreductible o se tiende a suavizarlo mediante la compatibilidad de las derivaciones semánticas: Vid., "La syllepse intertextuelle", *Poétique*, 40, 1979, pp. 496-501.

⁸⁶⁷ *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse* Paris, Seuil, 1969. p. 258.

progresivo y acumulativo, porque las significaciones de los textos literarios se generan en el proceso de lectura; constituyen un producto de la interacción entre texto y lector y de ninguna manera una magnitud escondida en el texto ⁸⁶⁸. En consecuencia, la actividad del receptor es fundamental para la actualización interpretativa de los textos. Este tipo de fenómenos exige no un receptor cualquiera, sino un receptor especializado.

Sostenía el lingüista ginebrino que las prácticas hipogramáticas respondían a un riguroso mecanismo de inspiración, por el que la *electio verbi*, generalmente el nombre propio de un dios o héroe al que se dedicaba la obra, determinaba tanto la armonización fónica como la clave temática de la composición. Aunque Saussure no logró encontrar la “prueba externa” que confirmara ese supuesto, la modernidad nos suministra algunos ejemplos (Poe, Mallarmé, Proust, etc.) de una poética anagramatizante que ha prendido, sobre todo, con fuerza extraordinaria en la literatura francesa del siglo pasado.⁸⁶⁹

Una vez que el poeta se apropia de la palabra-tema, el poema deviene en una paráfrasis fónica de ese nombre. La imitación literal de los sonidos puede ser *in praesentia*, cuando el nombre aparece explícitamente citado en la obra, en cuyo caso nos encontramos ante el anagrama saussuriano propiamente dicho, o puede ser *in absentia*, cuando el contexto nos sugiere el nombre criptografiado.⁸⁷⁰

Considera Saussure que existen áreas de especial espesor anagramático, los denominados *locus princeps*. Para reconocerlos, el lector dispone del *maniquí*, conjunto de palabras cuyas letras inicial y final reproducen las correspondientes de la palabra-tema. En

⁸⁶⁸ W. Iser, “La estructura apelativa de los textos”, cit., p. 134.

⁸⁶⁹ Citemos los primeros libros de Raymond Roussel, la etapa surrealista de Michel Leiris y de Francis Ponge en los años veinte y treinta, la experimentación verbal de Raymond Queneau ya en la posguerra, que desembocaría en la formación del Taller de Literatura Potencial (OULIPO), del que formaría parte, entre otros, Georges Perec, autor de dos libros de anagramas, *Ulcerations* (1974) y *Alphabets* (1976).

Raúl Rodríguez Ferrándiz aplica el esquema teórico saussuriano al análisis de textos de la poesía española del siglo XX: Vid., *Semiótica del anagrama. La hipótesis anagramática de Ferdinand de Saussure*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1998, pp. 107-159

ocasiones, el *maniquí* se combina con el *silabograma*, desordenada presencia de las sílabas de la palabra-tema, y da lugar al *paramorfo* puro. Se distinguen varios tipos de *paramorfo* : el *parcial* que se completa con una sílaba vecina, el *parcial invertido*, que exige la reordenación de las sílabas para reconstruir el nombre y los *paramorfos* situados en emplazamientos distantes, pero que se compenetran en un mismo *hipograma* ⁸⁷¹. Otros autores aseguran que la eficacia de las relaciones anagramáticas se acentúa si se asientan bien al comienzo (A.L. Jonhson) o bien al final (Sasso) de los segmentos textuales ⁸⁷². En cualquier caso, la importancia concedida a los lugares estratégicos suele ir respaldada por procedimientos de enfatización tipográfica, como las mayúsculas, la recurrencia de ciertos elementos fónicos e instrucciones de carácter intertextual, que nos avisan de la existencia de un intertexto que merece ser reconstruido y del modo en que debemos iniciar la exploración ⁸⁷³.

⁸⁷⁰ Vid., J. Starobinski, *op. cit.*, p. 38.

⁸⁷¹ *Ibidem*, pp. 50-52.

⁸⁷² Jan Baetens, "Postérité littéraire...", *cit.*, p. 233.

⁸⁷³ Fernando R. de la Flor, "El Régimen de lo visible. Género y figuras de la poesía visual de los siglos XVII y XVIII", en *Vers°...*, *cit.*, p. 273.

En algunas ocasiones, el ingenio puede alterar la disposición lineal de los poemas mediante el uso compartido de sílabas para varios versos (poemas concordantes), el corte artificial de palabras para producir otras nuevas (galimatías) o puede trastocar la estructura formal de las palabras de manera que, si enlazamos las mayúsculas, se confecciona un poema alternativo. Este procedimiento del poema alternativo se documenta bajo el rótulo de "Apollo Amoebaevs" en el capítulo DCXXI de *Primus Calamus* de Juan Caramuel (1663) y se ejemplifica con un romance titulado "La Rosa", que ofrece la virtualidad de transformarse en un soneto a partir de los vocablos en mayúsculas: J. M. Díez Borque (coord.), *Vers° e Imagen*, *cit.*, pp. 73-80

NWYRNY BRONWYN



Yr
Yn
Yh
Yw
Yy
Yo

Ilustración 67. J.-E. Cirlot, *Bronwyn, n* (1969)

La obra cirlotiana brinda una gran diversidad de procedimientos anagramáticos. Junto a ecos y anafonías ⁸⁷⁴ usa la permutación para obtener variaciones fonéticas de los nombres de sus ídolos cinematográficos (Bronwyn, Inger). Resultan conformaciones lingüísticas en apariencia vacías de sentido. El autor declaró en el prólogo a *Bronwyn, n* (1969) su intención de desvelar, más allá de los valores connotativos que aporta el simbolismo fonético y las aclaraciones interlingüísticas a que puedan dar lugar, un metasentido, que sería fruto de las resonancias fónicas en la mente del lector ⁸⁷⁵. El libro surge de la combinación de las letras que integran el nombre de la doncella céltica. El ejemplo que sigue (Figura 65), de la yuxtaposición de la **Y** con las restantes letras.

Ícónicamente la **Y** designa al guerrero de brazos en alto y actitud de ataque que el bajorrelieve de la izquierda nos muestra ⁸⁷⁶. El verbo de movimiento *Yr/ir* subraya la naturaleza andante de la caballería. Las leyendas, cuentos folklóricos y relatos medievales perfilan al caballero como un tipo superior de humanidad ⁸⁷⁷. Representa el espíritu que prevalece sobre la materia (la cabalgadura). Su lucha se espiritualiza. Combate por la defensa de una causa y marcha en pos de un ideal. El yo poético persigue la Belleza que cree ver reflejada en Bronwyn.

⁸⁷⁴ El poema inicial de *La Quête de Bronwyn* (1971) teje una red de ecos y anafonías que predisponen el oído para captar la palabra-tema, Bronwyn:

Un **ruido** me ha dejado entre las **ruinas**
entre las **ruinas** de los tiempos rotos
entre las **ruinas** de los **ruidos** lívidos
entre los **reinos** de los **rotos ruidos**

Bronwyn de los **brumosos** de **Brabante** [...]

⁸⁷⁵ Juan-Eduardo Cirlot, *Bronwyn*, cit., p. 542.

⁸⁷⁶ Se construyó el libro a la manera de un collage en el que se combinan textos, imágenes sesgadas de la película *El señor de la guerra* y reproducciones fotográficas de un relieve de finales del siglo XI. Se pretende con ello contextualizar adecuadamente la obra y dotar al receptor de la competencia necesaria para afrontar su desciframiento. La representación escultórica y el fotograma cumplen la función de situarnos en la Alta Edad Media y de mitificar la historia. La experiencia personal del sujeto lírico es transferida al anónimo guerrero en piedra y al héroe de la pantalla, Charlton Heston. Un mismo hilo temático une las tres manifestaciones artísticas: el amor como guerra y como muerte.

⁸⁷⁷ Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario....*, cit., pp. 107-110.

Si la devoción casi mística que el caballero rinde a la dama determina todas sus acciones —el grafema **R** expresa la noción de rapto, impulso, movimiento ⁸⁷⁸—, la **N** lo matiza. Se trata de un impulso que desemboca en la negación, pues la **N** simboliza las disolutivas aguas primordiales, en contraposición con las fecundantes de la **M**.

La variación fonovisual número dos reiterará ese motivo, a la vez que planteará su condición de frontera entre dos mundos, el real y el no-mundo ⁸⁷⁹:

IR IR IR
N N N N N N N N

BR.....
ON BRON
IN BRON

Ir supone ir dentro (*Yn/in*) , penetrar en el no-mundo, una vez atravesado el umbral de la muerte. Conjuntando el segundo dífono con la lectura palindrómica del primero aflora el intertexto *inri*, el cual

⁸⁷⁸ “Simbolismo fonético Bronwyn-Bhowani”, op. cit., pp. 635-37.

⁸⁷⁹ Juan-Eduardo Cirlot, *Bronwyn*, cit., p. 568.

designa por antonomasia un final trágico ⁸⁸⁰. El caballero se sumerge en la nada, un lugar inconcreto designado por los adverbios latinos *ibi* (**Yb/Yn**) y, en palíndromo, *ubi* (**Yw/bY**). La disposición tabular de la serie confirma el efecto de inmersión en el reino de lo informe, donde la destrucción da paso a un proceso regenerador.

En la variación fonovisual anterior la regeneración anunciada por el ocho, número de veces que se repite el grafema **N**, se prolonga con la aliteración del grupo consonántico */br/*. El ruido que produce, asemejable a la puesta en marcha de un motor, se intensifica con **ON** hasta el punto que imita el estruendo de un trueno. Observemos que en **ON** resuena la palabra litúrgica hindú AUM (Om), sonido que simboliza la divinidad, sopro creador del que deriva el universo. Se oyen nuevos estallidos y de ellos nace, dispuesto en filigrana, el nombre de la imagen femenina de Dios, *Bronin* (Bronwyn), la que, dentro de la muerte, empuja hacia el resurgir⁸⁸¹.

El ejemplo 66 acompaña ese perpetuo movimiento genesíaco con una ascensión. Invirtiendo el sentido de la lectura comprobamos cómo el **Yo**, lograda la unidad interior que representa el círculo, oye lo que no ha oído nunca (*Yo...(h)oy...oí*) y ve lo que no ha visto antes (**Yb/Yw...vi**). El trayecto culmina con la salida de sí mismo en éxtasis: se puede leer *wyby...viví*, el vivir en su sentido más alto. El monosílabo **Yo** simbolizaría ese estado de plenitud mística. La **Y**, que en el primer momento evocaba la figura del caballero, ahora hace referencia al hombre renacido por el amor que ha alcanzado la perfección en la luz. La **O** connota al sol, el ojo que todo lo ve, todo lo sabe. La **Y** se corresponde con la *Yod* hebrea. Para los cabalistas condensa la energía y conocimiento divino. Su número de equivalencia es el diez. La escuela pitagórica lo considera cifra de la perfección, porque encierra el retorno a la unidad.

⁸⁸⁰ La leyenda NWYRNY BRONWYN que corre paralela al friso letreado del relieve aclara como aquel la historia. Cirlot cree encontrar en la composición del nombre propio las claves del destino de Chrysagon de la Cruz. Desde el punto de vista fonético, Bronwyn sería asimilable a las palabras del inglés *wrong bin*, caja de lo malo. Como Pandora lo atrae y lo encamina hacia una *wrong win*, una victoria equivocada, la muerte.

⁸⁸¹ Véase el Apéndice Del no mundo en J.-E. Cirlot, *Obra poética...*, cit., p. 324.

resulta perfecta. En esta segunda posibilidad se encuadra el poema que sometemos a examen.

Fijémonos en el comienzo y en el final de la primera y segunda estrofa y comprobaremos cómo se repiten los dífonos **Ve...hoy...Ay/ al...ve** que, aproximados y restituidos a su orden lineal e incrementados por el monófono /h/, evocan el nombre del Dios de Israel, Yavhé:⁸⁸⁵ **Ve/ tú/ el/ hoy/ Ay/ al/ hoy/ sin/ hoy/ tú/ ve.**

Ve
tú
el
hoy.

Ay,
al
hoy
sin
hoy,
tú
ve.

Con el criptograma no sólo se subraya el papel fundamental de la textura fónica y, consiguientemente, de las relaciones de posición, sino que además sirve de refuerzo hipogramático de algún elemento significativo del discurso. Así la noción de eternidad, aludida por la expresión perifrástica “hoy sin hoy”, se prolonga en el hipotexto con un anagrama criptográfico, *Yavhé*, que precisa el nombre del interlocutor ausente del acto de habla.

Resultan bastante elocuentes el monosilabismo y la ordenación tabular de *Ars de Job*, porque su empleo, además de brindarnos el primer libro de monosílabos en castellano, encierra un sentimiento

⁸⁸⁵ Indica G. Pozzi en *La parola dipinta* (p. 162) que las permutaciones del nombre de Dios, María y los santos florecieron en el Renacimiento y en el Barroco como consecuencia del auge de los anagramas y de la influencia del principio cabalístico de la *Temura*. El benedictino Duret en 1651 anagramatizó la expresión "Iesus salvator mundi" cien veces y el dominico Solre hizo lo propio en 1690 con los tres nombres de la Sagrada Familia.

de nostalgia de la Unidad ⁸⁸⁶. Si en Capítulo I establecíamos una correspondencia entre la verticalidad de los poemas y la primera cifra romana (I), en este momento puntualizamos esa hipótesis de la mano de Dante. En el "Paraíso", XXVI, versos 134-128, Dios es nombrado con la letra I ("I s'appellava in terra el sommo bene / onde vien la letizia che mi fascia").⁸⁸⁷ Por consiguiente, y considerando el doble sentido de la palabra "ve" —movimiento hacia, acción de ver—, la invitación contenida en el texto englobaría tanto el ruego a dirigirse a la casa del Ser como a contemplar el Uno, vislumbrado en el diagrama vertical.

Como ha puesto de manifiesto la Pragmática literaria, los defécticos personales no tienen un referente concreto, ya que la situación de habla no está fijada en la lírica. De ahí que el *tú* del discurso funcione simplemente como figura retórica, la del antagonista mudo, al que el poeta dirige el casi-acto de habla de implorar para que el tú externo del lector pueda entrar en comunicación con él y recibir la fuerza perlocutiva de los versos.⁸⁸⁸ De ese modo, el lector puede asumir y vivenciar la experiencia de posesión mística en que el sujeto lírico fundamenta su exhortación ⁸⁸⁹, surgida de reagrupamiento en calambur de los dos últimos versos: "Ay/ al/ hoy/ sin/ hoy/ tuve.

⁸⁸⁶ R. P. F. Paschasius en *Poësis Artificiosa* (cit., pp. 159-160) atribuye al poeta latino Ausonio la invención del *carmine monosyllabo*. Su Idilio XII comprende un poema con finales monosílabos que se encadenan en eco con los monosílabos iniciales de los versos siguientes.

Albert Rossich cita ejemplos monosilábicos entre los trovadores como Cerverí de Girona, pero sitúa la formalización del artificio en la literatura catalana del siglo XVII. Desde el principio ese género habría nacido para demostrar las ventajas de la brevedad de la lengua catalana. De ahí que haya sido cultivado especialmente en el área catalanohablante: Vid. Màrius Serra, *Verbalia. Juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario*, Barcelona, Península, 200, p. 365.

En español aparecerá tardíamente. Agustín Aguilar y Tejera aporta en su recopilación sendas composiciones de Benito Altet y Ruata, Sebastián López Arrojo y Raúl Gai, que comparten un mismo tema religioso y un alto porcentaje de palabras comunes: cruz, bien, paz, fe, don. Pensamos que esa afinidad léxica, registrable también en *Ars de Job*, proviene no tanto de la copia como de las limitaciones impuestas por el uso del monosílabo.

⁸⁸⁷ Vid., U. Eco, *La búsqueda...* cit., pp. 49-51.

⁸⁸⁸ Vid., F. Lázaro Carreter, "El poeta y el lector", en *De Poética...*, cit., p. 45.

⁸⁸⁹ El poema presenta una ordenación sintáctica elíptica que el lector debe reconstruir. Se basa en el contraste de la primera y segunda estrofa (A, pero B) y se complementa en el plano subyacente con un razonamiento causal: B, porque C. En síntesis, una vez restituidos los enlaces oracionales — A, pero B, porque C— se demuestra la sólida trabazón formal del poema.

Asimismo el *tú* puede apuntar al *yo* lírico que, fruto de la ascesis, se desdobra y se niega. Para percibir esa segunda hipótesis, es necesario conjugar en la lectura retroactiva del texto tanto el palíndromo de palabras como de letras ⁸⁹⁰: Ve/ tú,/ yo/ sin/ yo,/ al/ ya./ Yo/el/ tú/ ve.

Sobresale del conjunto el juego fónico *yo ya* que sintetiza el anhelo de plenitud divina.

El poema diecinueve del mismo libro abundará en el tratamiento criptográfico de los nombres, pero presenta dos novedades, el relieve intencional de las letras en mayúsculas y la solicitud intratextual de cooperación al lector: ver pág. adjunta.

Escondido hacia el centro del texto, se halla el calambur *unid* (**Un./ Id**). La forma imperativa *unid* cumple, además de la función pragmática de pedir el concurso del receptor para culminar el proceso de descodificación de la obra, la de especificar qué método debe aplicarse. De conformidad con el método de reagrupamiento del material fónico-grafemático, el lector percibe en un primer acercamiento una anafonía que reproduce la serie vocálica del nombre latino de Jesús: **Id/.../Es/ Un.**⁸⁹¹ Para ratificar el carácter deliberado de la imitación fónica en el entorno textual registramos ecos repetidos del mismo nombre: **de/ Un/ en/ un**. Por si fuera poco, dos de los grafemas, **E,U**, al ser leídos en consonancia con la **T**, generan otra palabra-tema, *Teu*, recuerdo del vocablo griego “theós” (dios), que terminan por demostrar la densidad anagramática del texto.

⁸⁹⁰ Normalmente, la aparición de anagramas suelen ir acompañada del procedimiento suplementario de la disposición especular. Por ejemplo, el poema 39 de *Ars de Job* contiene en posición invertida la conjunción copulativa ET y el pronombre personal TE, los cuales sintetizan la fusión mística de Dios (EI) y el alma enamorada (TÚ): **Él/ es/ Tú./ Tú/ es/ Él.**

⁸⁹¹ Como prueba de que no se trata de un fenómeno aislado, citemos los poemas nueve (**vil/ el/ que/ en/ Su...**) y treinta y cuatro (**vid/ en/ Su**) del mismo poemario. Mayor perfección posee, sin embargo, el número cinco, que teje en filigrana el nombre castellanizado: **boj/ de/ Su/ Ley/ soy.**

Id,
ay,
de
un
en
un
al
Tres
que
Es
Un.

Id,
en
paz,
a
los
más.

Sin
más,
por
El,
id.

Nos enfrentamos, pues, a un doblete anagramático, perteneciente a la misma constelación temática. Poniéndolos en relación, forjan un mensaje que avala la divinidad de Jesucristo (*Iesus Teu*) .

El camino espiritual hacia Dios es representado, de acuerdo con la tradición mística ⁸⁹², como una batalla dentro del alma para lograr la perfección. El calambur *El id* (lid) insinúa ese contenido bélico que, habitualmente asociado al recogimiento, contrasta, de un lado, con la armonía con los más y, de otro, con la paz que proporcionará la comunión con Dios.

También el poema dieciocho contiene al término de la composición un guiño metatextual, con el que se nos avisa mediante el calambur *oid* (**Oh, / id**) no sólo del prestigio de la *phoné* en detrimento de la escritura ⁸⁹³, sino también de la importancia del material fónico en la configuración paragramática del texto. En esta ocasión, el artificio anagramático teje una densa trama que incluye el nombre criptografiado y numerosas asonancias.

En torno al trífono **SuS**, ubicado al final de la primera secuencia, se agregan los antigramas en mayúsculas **I, E**, para dar lugar al nombre latino de *Iesus* ⁸⁹⁴, el cual, reforzado por las armonías fónicas (Sed/ de/ **Su** Pan...Sed/ de/ **Su**/ Vid) y el paralelismo sintáctico que une a las tres últimas estrofas, intensifica el efecto mnemotécnico que se asigna a la palabra-tema.

⁸⁹² Felipe Gómez Solís, *Índice ...*, cit., pp. 360-374.

⁸⁹³ Derrida señala que la tradición logocentrista occidental establece la proximidad absoluta de la voz y del ser: *De la Gramatología*, cit., p. 18.

⁸⁹⁴ También Dios es nombrado por medio del pronombre *El*. Según Dante en *De vulgari eloquentia* (1303-1305) el primer sonido emitido por Adán fue el nombre de Dios, *El*. *El* ha permanecido en la Patrística como el primer nombre hebreo de Dios: Vid., U. Eco, *La búsqueda...*, cit., p. 45.

Id,
por
Él,
de
dos
en
dos,
sin
sol
y
con
sol,
sin
sed,
por
Su
Sal.

¡Sed
Del
Ser!

¡Sed
de
Su
Pan!

¡Sed
de
Su
Vid!
Oh,
id.

Aun siendo en *Ars de Job* el anagrama eminentemente fónico, no faltan casos que repercutan en la vertiente gráfica. En el poema que nos ocupa, si permutamos el sintagma *Su Sal* se origina el latín *Salus*. Aplicado ese concepto a Jesucristo designaría la salvación cristiana, representada por la incorruptibilidad de la sal, cuyo consumo tiene el valor de comunión, de lazo de amistad indestructible.⁸⁹⁵

Además de los anagramas, el poema cuenta con procedimientos como el calambur, el palíndromo y la dilogía que suministran significaciones nuevas a la literalidad del texto. En primer lugar, indiquemos la utilización disémica de "sed". Como sustantivo, significa "gana y necesidad de beber" y "apetito y deseo de una cosa", en este caso del alimento espiritual que encarnan el pan y el vino eucarístico. Como verbo, exhorta a "formar parte de una corporación o comunidad", esto es, a engrosar el cuerpo místico, *Sed del Ser*.

El calambur *Sede* (*Sed/ del*) introduce otro nivel subyacente de lectura. La Sagrada Forma se convierte en *Sede del Ser*, porque ella cristaliza el misterio de la transustanciación del pan y el vino en cuerpo y sangre de Cristo. Luego el imperativo *Sed del Ser* despierta el deseo de comunión con Dios. Este rito comporta un perfeccionamiento espiritual que el calambur *Su/ Vid Subid* denuncia. A su vez, el palíndromo latino *divus* (*Su/ Vid*) expresa cómo el hombre puede adquirir por la Eucaristía la naturaleza divina, naturaleza que es consustancial a Jesucristo, nombre suscitado por la anafonía (*¡Sed/ de/ Su/ Vid!/ Oh,/...*)

Decíamos que el anagrama saussuriano se definía por la imitación de un nombre, que aparecía explícitamente en el discurso o que era sugerido por el contexto. Fruto de esa imitación, el lector lo interpreta como un colorario del propio texto. Con todo, ese valor de redundancia se amplía a otros fenómenos del discurso latente.

Pozzi indica que, a la vez que el fonocentrismo de la escritura occidental cierra nuestros ojos a la materialidad escrituraria del texto,

⁸⁹⁵ Vid., J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 709.

la propia escritura contiene artificios gráficos que, sin ser explícitos, apuntan hacia la existencia de un *infratexto*, texto que se oculta detrás del texto de superficie, y en el que letras, acentos y relaciones de posición producen efectos figurativos. Baetens considera que la figuración oculta plantea, ante todo, un problema de lectura.⁸⁹⁶ Sólo venciendo la opacidad que acarrearán ciertos textos es posible reconstruirla.

Luz

Él.

Sin

tu

luz,

ve

tú

Su

Luz.

¡Oh,

el

don

de

no

ver

más

que

Su

Luz!

Detengámonos en la estrofa segunda del poema cuarenta y tres y reparemos cómo mediante la anafonía vocálica (Sin/ tu/ luz/ ve/ tú/ **Su** Luz) se recompone el nombre de *Jesus*, cuyo atributo de luminosidad es subrayado tanto verbal como icónicamente. Los dos

⁸⁹⁶ “Sur la figuration cachée”, cit. p. 93

primeros versos (Luz/ Él) introducen el tema e incluso esbozan con el calambur *Luce él* la posterior figuración letrista. Apuntemos que en el centro geométrico del poema se enclava una **O** (Oh) que bien pudiera aludir el astro solar en tanto símbolo de la sabiduría. En apoyo de esa hipótesis colaboran los grafemas en mayúsculas **S**, **L**, los cuales producen el vocablo *sol*, ya sea realizando una lectura inversa, ya sea reordenando la **S**, **L** y **O**.

El poema constituiría una totalidad de sentido, en la que el centro instituiría el deseo místico, pero también romántico de presencia del ser. Desde posiciones deconstructivistas se ha cuestionado la raíz metafísica que alimenta la cultura occidental.⁸⁹⁷ La crítica derridiana a la metafísica de la presencia será aplicada al campo literario por Paul De Man, quien combatirá en un artículo fechado en 1960 la metafísica unitiva del Romanticismo sobre la base de que la naturaleza arbitraria del signo conlleva la ausencia del objeto.⁸⁹⁸ Como quiera que la retoricidad es el rasgo distintivo del lenguaje, la aspiración romántica de unir signo y objeto, lenguaje y naturaleza está condenada al fracaso. Su imposibilidad se traduce en un sentimiento de dramática nostalgia.

En las antípodas se situarían, en opinión de Ignacio-Javier López, autores como Guillermo Carnero, que al recomendar en su *Ensayo de una teoría de la visión* (1976) la inversión del proceso creador y no ir de la emoción al poema, sino al contrario, concebiría el poema como el espacio de borradura de todo origen y la génesis de un registro en el que tiene lugar el olvido del habla ⁸⁹⁹. Por ese motivo, la función de la poesía se redefine alejándose del *logos* y tendiendo hacia la *lexis*.

Para cerrar ese apartado citemos el poema cuarenta y cinco de *Ars de Job*. Si en los ejemplos anteriores advertíamos referencias

⁸⁹⁷ “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, en *La escritura y la diferencia* (1967), Barcelona, Anthropos, 1989 y *De la Gramatología* (1967), Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.

⁸⁹⁸ “Structure intentionnelle de l’image romantique”, *Revue Internationale de Philosophie*, 51, 1960, pp. 69-74.

⁸⁹⁹ *Op. cit.*, p. 18.

implícitas al lector, en esta oportunidad, será el propio texto el que dé noticias de su naturaleza sígnica en una clara muestra de señalización metatextual ⁹⁰⁰:

Voz
que
ve.

Ve
tú
por
Su
Voz.

El poema se autodesigna como una *voz/ que/ ve/*. Para el lector de Scala la definición no es nueva, ya que resume el postulado de alianza de lo vocal, verbal y visual que caracteriza toda su producción. En esa órbita hay que situar este poema, donde la importancia de los aspectos fónicos cristaliza en la equivalencia V-B, así como las consonantes en mayúscula **S** y **V** ponen de relieve la intencionalidad de las graffías.

Al lado del mensaje literal de carácter perlocutivo, en el que el sujeto lírico desdoblado requiere al receptor que siga y se identifique con la Palabra de Dios, coexiste un discurso latente, en el que la colaboración del receptor resulta esencial para poder descifrar, equiparando V-B, la exhortación *Bebe/ tú/ por/ Su/ Voz*.

Convergen en el intertexto resultante varias tradiciones de origen medieval, la puramente carnavalesca, que exalta el placer de los sentidos y la teocéntrica. Según Curtius ⁹⁰¹, para el hombre de la Edad Media la comprensión del mundo no se concebía como función creadora, sino como adopción e imitación de unos contenidos ya da-

⁹⁰⁰ Vid., J. Baetens, "Posterité littéraire...", cit., p. 233.

⁹⁰¹ *Op. cit.*, p. 458.

dos. Alcuino de York considerará la poesía como copia de un texto preestablecido, en el que Dios representaba al *dictator*, mientras que los poetas, santos varones, a los escribientes. El carnaval ⁹⁰², en cambio, supone una inversión de los valores dominantes y un regreso liberador a la naturaleza.

Tras el invitación a ir por Su Voz se encierra una desconfianza en las capacidades creativas del individuo y un respeto reverencial hacia el Libro, el mensaje revelado. Subyace bajo esa actitud el privilegio que la tradición fonocentrista occidental concede a la escritura natural (inscripción divina en el corazón y el alma que asegura el ser como presencia), en oposición a la artificiosa, relegada a una función secundaria, ser signos de signos ⁹⁰³. A la par, la relectura carnavalesca de *Bebe/ tú/ por/ Su/ Voz* nos introduce en el plano opuesto de la fiesta, de la alegría de los sentidos. Conforme a una tradición milenaria el vino se asocia aquí con el goce y la sabiduría. Y es la copa o cáliz, representada por el grafema **V**, la que sirve al libador para alcanzar la ebriedad mística, sugerida por el calambur *Subo* (Su/ Voz). Paralelamente, es ese mismo cáliz el que suscita otra interpretación en clave religiosa. Porque el mensaje revelado (Su Voz) y la Eucaristía se convierten en la senda serpentina (**Su**) por la que el creyente espera subir al cielo (*Subo*) y alcanzar la recompensa de la salvación.

⁹⁰² Cfr. M. Bajtin, *La cultura popular ...*, cit., pp. 9-15.

⁹⁰³ J. Derrida, *De la Gramatología*, cit., pp. 21-25.

1. 4. POEMAS POLILINGÜES

Juan Díaz Rengifo en su *Arte poética española* ⁹⁰⁴ señala que hay dos modos de hacer sonetos en dos lenguas: "O componiendo parte de los versos en una y parte en otra o (lo que es más dificultoso) componiéndolos de tales dicciones que juntamente pertenezcan a ambas lenguas". Tres años más tarde Luis Alfonso de Carvallo insistirá en *El Cisne de Apolo* en las dos modalidades ⁹⁰⁵. Cita como primer cultivador del artificio de los vocablos bilingües a Juan de Mena. Reconoce que el hacer esa compostura es más de trabajo que de industria, incluso apunta que su dificultad aumenta, cuando los vocablos simultanean significados diferentes en las lenguas de procedencia. Es el caso de dama, en latín "corzo", en español, "dama".

Aunque desde la Antigüedad grecolatina (Licofrón de Calcis, s. III a. C) se ha practicado este recurso expresivo ⁹⁰⁶, será en los siglos XVI y XVII cuando alcanzará un desarrollo evidente, al aire de los movimientos nacionalistas de afirmación de las lenguas vernáculas. Por detestables que esos empeños lingüísticos, en virtud de su insignificancia artística, hubieran podido resultar a los exégetas, Erasmo Buceta recuerda que esos trabajos avalan las pretensiones imperialistas de España, ya que si la lengua española era heredera de la de Roma, estaba en condiciones de reclamar la hegemonía mundial ⁹⁰⁷. En esa línea, hay que valorar la actividad de los humanistas Fernán Pérez de Oliva, Ambrosio de Morales y el Brocense, en todo momento encaminada a potenciar el entronque del español con la lengua latina y a sustanciar la preeminencia del castellano so-

⁹⁰⁴ *Op. cit.*, p. 56-57.

⁹⁰⁵ *Op. cit.*, pp. 110-112.

⁹⁰⁶ Zumthor interpreta el empleo sistemático del polilingüismo durante la época carolingia como una especie de "équivalent de ci que fut l'idiome de la Connaissance immédiate, avant l'incident de Babel": *Langue, Texte, Enigme*, cit., p. 49.

bre las demás lenguas. Evaporados los sueños de grandeza imperialista, recuperaron en el siglo XVII su primaria dimensión lúdica.

Otro factor que repercute en el auge de estas formas fue el contexto humanista en que surgieron, ya que los vastos conocimientos lingüísticos que poseían los autores posibilitó no sólo que manejaran diversas lenguas, sino que trufaran sus composiciones de citas y glosas de escritores clásicos⁹⁰⁸. El plurilingüismo del que hacen alarde estas creaciones también lo hallamos presente, aunque de diversa factura, en el centón y las composiciones macarrónicas. El primero se confeccionaba a partir de los versos que tomaban prestados de otros poetas, mientras que las segundas distorsionaban palabras de diversas lenguas con objeto de hacer reír.⁹⁰⁹

No es nuestra labor estudiar en profundidad el devenir de este fenómeno, remitimos al lector a que consulte las preceptivas de la época (Rengifo, Carvallo, Caramuel) y la antología realizada a principios del siglo XX por Agustín Aguilar y Tejera, *Las poesías más extravagantes de la lengua castellana*⁹¹⁰. Espigamos entre los desiguales ejemplos recopilados por Aguilar y Tejera un soneto de Luis de Góngora, "Las tablas del bajel despedazadas" (escrito con versos en latín, italiano, portugués y castellano) y otro, de Lope de Vega, "Le done, i cavalier, le arme, gli amori", escrito en cuatro lenguas y con versos provenientes de Horacio, Petrarca, Tasso, Camoens y Garcilaso.⁹¹¹

A finales del siglo XIX este tipo de composiciones volverá a ser abordado en el tratado de Carbonero y Sol, *Esfuerzos del ingenio literario*. Aparte de reproducir o citar los textos aducidos como ejemplos por los especialistas anteriores, copiará un villancico latino-castellano de Sor Juana Inés de la Cruz, que evidencia una destreza

⁹⁰⁷ "De algunas composiciones hispano-latinas en el siglo XVII", *Revista de Filología Española*, 1932, tomo XIX, Cuaderno 4º, p. 389.

⁹⁰⁸ Para conocer la incidencia de los poemas polilingües en Portugal, consúltese Ana Hatherly, *op. cit.*, pp. 254-256.

⁹⁰⁹ Vid R. de Cózar, *op. cit.*, pp. 835-839.

⁹¹⁰ Agustín Aguilar y Tejera, *Las poesías más ...*, cit

⁹¹¹ *Ibidem*, páginas 35 y 55 respectivamente.

que ya quisieran para sí la mayoría de las ramplonas muestras de este repertorio.⁹¹²

Ya en el siglo XX, dejando a un lado los préstamos y citas de autores de otras lenguas que abundarán en el período modernista y posteriormente en el grupo del 27 y en los *novísimos*, habrá que esperar hasta la década de los cincuenta para asistir al primer intento serio de crear un lenguaje poético universal. Eugen Gomringer en la conferencia que dictara en el Instituto Alemán de Madrid en 1967 bajo el título "La poesía concreta como lengua supranacional" ⁹¹³ recordará las razones que determinaron la búsqueda de otro lenguaje. Básicamente se reducen a una, la falta de adecuación entre las formas poéticas y la nueva estructura social surgida en la posguerra europea. El poeta, que ha de ser permeable a los avances científico-técnicos y a las mutaciones ideológicas, cree vislumbrar en el lenguaje de las imágenes el medio adecuado para restablecer el equilibrio perdido con los lectores y salvar las barreras idiomáticas. Considera que los ideogramas, textos visuales y constelaciones poéticas son los vehículos expresivos que mejor sintonizan con el modo de ver abreviado, concentrado y generalizador que caracteriza a nuestro tiempo. Sostiene que la producción de arte y poesía debe hacerse conscientemente de manera supranacional, porque con el aumento de los medios de transporte el hombre ha cambiado su relación con el mundo ⁹¹⁴. En suma, propugna un modelo de poesía políglota que se asienta en la potenciación de la dimensión pictográfica de la palabra. Como muestra de esa línea de trabajo, aportamos los textos de "O RIO" del alemán Max Bense y "ruaruaruasol" del brasileño Ronaldo Azevedo:

⁹¹² *Op. cit.*, p. 381.

⁹¹³ "La poesía concreta...", en Ignacio Gómez de Liaño (ed.), *Texto Letras Imágenes...*, cit., pp. 14-28.

O
 RIO
 ROI
 ORO
 ORIOR
 ORION
 RIONOIR
 RONRONRON

El "O RIO" de Max Bense amalgama palabras de cuatro idiomas — latín, francés, portugués y español— en consonancia con la imagen de ciudad cosmopolita que Río de Janeiro ofrece ⁹¹⁵. Desde el punto de vista icónico, el texto⁹¹⁶ evoca a la manera de un anuncio publicitario referentes tan señeros de la ciudad como el *Pão de Açúcar*, alzado sobre la bahía de Guanabara o la sierra del Corcovado en la que se levanta la estatua de Landowski al Sagrado Corazón. Además la ciudad se asocia, continuando con el parangón publicitario, con la luz o con su antípoda, la noche. El grafema **○** que corona el poema designa al disco solar, cuya luminosidad convierte en oro las aguas (ROI ORO). Sin embargo, la salida (ORIOR) de la constelación de Orión nos insinúa la existencia de un tesoro escondido (RIO NOIR), un río Negro que fluye fecundante. Río de Janeiro condensaría la dicotomía día/noche, evidente/escondido, como resumen la doble lectura, de izquierda a derecha, de derecha a izquierda de RIO NOIR /ROI NOIR y el permanente movimiento del mar y del tráfico urbano, sugerido por la onomatopeya "RONRONRONRON". No obstante, el ron introduce un elemento de conflicto en la interpretación dual de la capital brasileña, que se resuelve, porque el ron, bebida vinculada al igual que la vid con la iniciación, permite franquear las barreras y sumergirse en la luz, en las sombras.

También el poema de Ronaldo Azevedo persiste en el empeño de crear una comunicación directa, rápida y universal ⁹¹⁷. Un léxico reducido, una gramática simplificada, un contenido condensado y el

⁹¹⁴ *Idem*, p. 26.

⁹¹⁵ Recogido en Fernando Millán y Jesús García Sánchez, *Escritura en libertad...*, cit., p. 115.

⁹¹⁶ Declara Max Bense que "O Rio" fue pensado con vistas a conmemorar el cuarto aniversario de la fundación de Río : *Estética de la información, op cit.*, p. 215.

⁹¹⁷ Recogido en José de Souza Rodrigues, *Concretismo*, cit., p.30.

empleo sistemático de imágenes constituyen sus rasgos estilísticos más sobresalientes.

El texto posee, en realidad, una gran economía de medios expresivos. Se realiza a partir de la yuxtaposición de dos palabras comunes, *rua* y *sol*, cuya repetición, además de producir una redundancia fónica de carácter representativo (el ruido del tráfico rodado), causa un cierto efecto diagramático, al imitar el trazado rectilíneo de las calles. El sol describe a lo largo del rectángulo urbano su órbita diaria, de oriente a poniente. La última línea, en cambio, nos depara una instantánea del mismo paisaje municipal en sombra. La ausencia del sol, el espacio en blanco y, sobre todo, el morfema plural de *ruas* despersonaliza las calles, que se vuelven largas, oscuras y solitarias.

r u a r u a r u a s o l
 r u a r u a s o l r u a
 r u a s o l r u a r u a
 s o l r u a r u a r u a
 r u a r u a r u a s

Como quiera que el polilingüismo no se adscribe a ninguna modalidad poética específica, podemos apreciarlo tanto en construcciones como las anteriores, que extreman el parentesco isomórfico con el mundo de las cosas, como en otras, peculiares también de la tendencia concreta, que se crean a partir de la articulación y desarticulación de una palabra matriz. Este último tipo de poemas recibe el nombre de *constelación poética*: al agrupar una serie de variaciones léxicas, subraya la preocupación verbal de sus autores, interesados en recuperar la esencia de las palabras, distorsionada por el mal uso. Como exponente de esa técnica, practicada hasta la saciedad en los años sesenta en España ⁹¹⁸, hemos elegido un poema de

⁹¹⁸ Con posterioridad, Pablo del Barco proseguirá aplicando este modelo compositivo en *Versounverso* (1979) y *Sonetos* (1980), recopilados en *IntinAmario* (Universidad de Sevilla, 1994). Concretamente, *Sonetos* arranca de la consideración puramente diagramática

Francisco Pino, perteneciente a su libro *Solar* (1970) ⁹¹⁹. En "Logos" de Francisco Pino se hace un canto a la libertad estética mediante la reivindicación del significado originario de "todavía", 'todo camino o vía'.⁹²⁰

Pino defiende una actitud de inconformismo que le ha llevado a poner en cuestión periódicamente sus planteamientos estéticos y que ejemplifica en el movimiento Dadá, al que rememora y homenajea con el calambur *O DA DA*. El texto plantea que cualquier camino existencial (VIA) puede ser esclarecida por la luz (DIA) que le proyecta la ODA, ya que toda oda conlleva un día diado, un día preciso para ejecutar una cosa.

D I A
 D A
 V I A
 O D A
 T O D A V I A
 T O D A V I A
 T O D A V I A
 T O D A V I A
 T O D A V I A
 T O D A V I A
 T O D A
 V I A
 O D A
 D A A
 D I A

de la estrofa, de manera que todas aquellas series, sean matemáticas, ortográficas, ideogramáticas, que consten de catorce elementos serán reconvertidas en sonetos. Destacan el "soneto para ciegos" en código Braille, el "soneto diario", producido por el constante rectificar de los textos a la que se ve abocado el escritor y el "soneto ornitográfico", en el que la pajarita de papel, engendrada por el movimiento de articulación y desarticulación de la palabra "soneto", ridiculiza la gravedad de la que el soneto clásico ha sido normalmente revestido.

⁹¹⁹ Remitimos al lector al capítulo de "El Espacio gráfico", donde se analiza en profundidad "A la sombra tendido" de Francisco Pino, poema de textura plurilingüe.

⁹²⁰ *Op. cit.*, p. 148. Anotemos la similitud del vocablo castellano "todavía" con sus correspondencias en italiano "tuttavia", portugués "todavía".

Al final de la década de los setenta, Scala asumirá ese procedimiento desestructurador en su libro *Círculo* (1979). Tanto "TRÁNSITO" como "DIAMANTE" revelan los estratos semánticos que permanecen sumergidos tras sus respectivos significantes ⁹²¹:

T R Á N S I T O
 T R Á N S I T
 T R Á N S I
 T R Á N S
 T R A N
 T R Á
 T R
 T

"TRÁNSITO" de Eduardo Scala presenta un diseño piramidal que ha sido abundantemente utilizado desde tiempos remotos, pero con diferentes registros. ⁹²²

La poesía griega empleaba los versos ropálicos como atributo identificador de los personajes, mitológicos o no, sobre los que versaban los poemas. Así la conformación gráfica de la "Siringa" de Teócrito anunciaba al dios Pan y el "Hacha" de Simmias de Rodas rememoraba al constructor del caballo de madera de la guerra de Troya, Epeios. En la Edad Media e incluso antes, esta disposición triangular será aplicada con un sentido mágico a la elaboración de talismanes, como en el archiconocido "ABRACADABRA". A partir del siglo XVII esa dimensión enigmática será reemplazada por el juego analítico, si bien aquélla no desaparecerá del todo.

⁹²¹ Apuntemos que la palabra "tránsito" cuenta con equivalentes en latín (*transitus*) e italiano (*trànsito*) y que el vocablo "transit" se halla, a su vez, en latín, alemán y en inglés. Por último, "trans" es una preposición latina.

⁹²² Eduardo Scala, *Círculo*, cit.

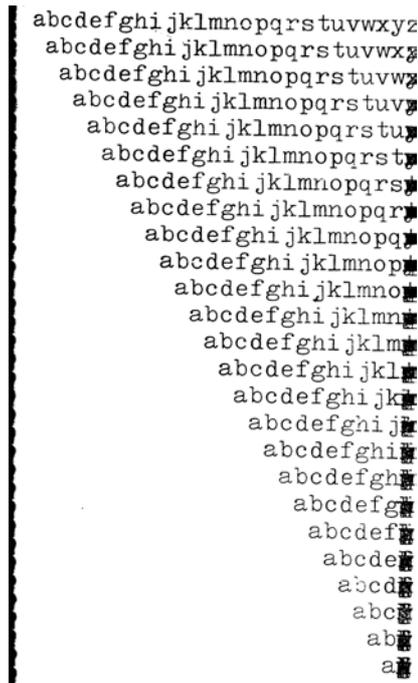


Ilustración 68. Bremer (1975)

El poema de Bremer (Figura 66) nos permitirá constatar cómo un texto aparentemente banal esconde una lectura alegórica ⁹²³.

El texto de Bremer se construye como una serie decreciente, en el que el sistema alfabético es progresivamente despojado de un signo hasta llegar a la letra **a**, que permanece intacta junto a un borrón multiforme, donde se apilan los grafemas negados. Tras ese desarrollo aparentemente banal pervive un trasfondo simbólico que se sustancia en el grafema **a**, considerado como punto de llegada y de partida de una realidad fundada por el lenguaje y amenazada por el olvido.

Si en el caso de Bremer ese culto a las letras latía de forma larvada, Eduardo Scala lo asumirá desde su primera entrega actualizando las especulaciones cabalísticas de Abraham Abulafia, que ya en el siglo XIII defendía que los elementos atómicos del texto, las letras, tenían significado por sí mismos, independientemente de los sintagmas en que aparecieran hasta tal punto que cada letra era un nombre divino. Sobre este postulado se asentará su Cábala de los

Nombres, disciplina que aspira a alcanzar la sabiduría merced a la meditación de los nombres divinos que la Torá oculta.⁹²⁴

En el poema que nos ocupa, 'TRÁNSITO', la polisemia de la palabra se apoya tanto en el plano fónico como en el del simbolismo numérico, ortográfico y visual. "Tránsito" sugiere en una primera instancia la noción de tráfico rodado, merced al golpeteo de las sílabas *tran tran*, cuya recurrencia nos evoca el traqueteo del tren y, por extensión, el viaje. El concepto de viaje engloba no sólo el desplazamiento físico, sino también el paso de esta vida a la vida sobrenatural. En esa segunda acepción hemos de encuadrar tanto el simbolismo de las letras como el de la armazón visual.

Desde el punto de vista figurativo, representa el poema el diagrama de una escala espiritual que une cielo y tierra simbolizando la ascensión extática ⁹²⁵. En consonancia con ese significado ascensional, las letras **Tau**, colocadas al extremo de la perpendicular y unidas mediante sendas líneas imaginarias al vértice **O**, escenifican el largo y accidentado trayecto interior del hombre hacia la Unidad, cifrada en la letra **O**. Se realiza esa andadura a través de la cruz, ya que la **Tau** aúna la idea de pasión y de escalera por la que las almas suben a Dios resucitando. También el número de letras de la palabra abunda en lo apuntado, puesto que el ocho es el símbolo de regeneración, del paso de la contingencia a la eternidad.⁹²⁶

En el caso de 'DIAMANTE' nos enfrentamos ante un modelo de talismán literario ⁹²⁷:

⁹²³ Fernando Millán, *Escritura en libertad...*, cit., p. 131.

⁹²⁴ Vid. Umberto Eco, *La búsqueda...*, cit., pp. 36-37.

⁹²⁵ La acepción de "tránsito" como pasillo de un convento o seminario y la proximidad semántica de la palabra "trance" conforman la hipótesis del pasaje como espacio de tránsito e intercomunicación entre cielo y tierra.

⁹²⁶ Vid. Jorg Sabellicus, *op. cit.*, p. 27.

D I A M A N T E
 D I A M A N T
 D I A M A N
 D I A M A
 D I A M
 D I A
 D I
 D

Sostiene Ana Hatherly que la palabra talismán, derivada del árabe *Tilsam*, significa objeto capaz de garantizar protección, aunque puede también implicar la capacidad de transmitir poderes mágicos al poseedor del objeto ⁹²⁸. Cultivado en casi todas las culturas, ejecutado sobre materiales diversos (piedras preciosas, tablillas de madera, hierbas) y con formas singulares del tipo de triángulos recto e invertido, cuadrado, círculo y reloj de arena, el talismán alcanzó su época de florecimiento durante el Renacimiento y Barroco, coincidiendo con la expansión de la Cábala ⁹²⁹ y el pensamiento hermético.⁹³⁰ Se caracterizan los talismanes literarios por la inscripción, en el interior de un sello, de una leyenda a la que se atribuyen cualidades encantatorias ⁹³¹. Dentro de la tradición hermética los talismanes constituyen el medio predilecto para orientar las influencias celestes, porque existe una relación de afinidad entre los aspectos formales de los astros y las virtudes ocultas de las cosas. Esa vinculación

⁹²⁷ *Círculo*, cit., páginas sin numerar.

⁹²⁸ *Op. cit.*, p. 243.

⁹²⁹ Dick Higgins considera que todavía no hay datos suficientes para fundamentar, como pretende Ana Hatherly, una conexión de dependencia entre el Cabalismo y la aparición de laberintos y textos-amuletos: *Pattern Poetry*, *op. cit.*, p. 200.

⁹³⁰ Durante el Renacimiento se conocieron y se manejaron el *Picatrix* y el *Asclepius*, tratados de sabiduría antigua que sentaban las bases de la magia talismánica. Marsilio Ficino, traductor al latín del *Corpus Hermeticum* hizo uso de ellos en *De vita coelitus comparanda*. Sin embargo, frente aquellos compendios, Ficino potenciará el aspecto interior de las imágenes talismánicas -casi siempre imágenes de estrellas o de dioses mitológicos-, puesto que su empeño radicaba en insuflar el *spiritus* astral en la mente humana: Cfr. Yates, *El arte...*, cit., p. 185.

⁹³¹ Acaso uno de los texto-amuleto más célebres sea ABRACADABRA, pieza atribuida al médico gnóstico Serenicus Sammonicus (s. II d. C), en cuyos *Preceptos de Medicina* recomienda cómo ha de emplearse. Señala que el enfermo ha de llevarlo colgado por un hilo

mágica también será aplicada bajo la influencia de la Cábala extática al terreno de los nombres ⁹³².

Tanto Cornelio Agrippa como Pico de la Mirandola defendieron la consideración del hebreo como lengua perfecta. Para Agrippa, las palabras adánicas contienen en sí las fuerzas admirables de las cosas significadas. Según Pico de la Mirandola, las palabras hebreas, una vez pronunciadas, pueden influir en el curso de los acontecimientos.⁹³³ Posteriormente, Giordano Bruno sistematizará esa pretensión teúrgica. Frente a la función meramente auxiliar o devota de las mnemotecnias anteriores, él desarrollará un modelo mágico-religioso, que aspira no sólo a aprehender el mundo inteligible, sino también a devolver al hombre sus poderes divinos ⁹³⁴. Ese objetivo se logrará merced al poder evocador de las imágenes que resumen la organización multiforme del mundo y que permiten al intelecto ponerse en contacto con la Unidad. Los *Sigilli* (Sellos) brunianos ensancharon la concepción de los talismanes, además de trasladar, como hacen éstos, los poderes cósmicos a la psique, desvelan verdades de naturaleza misteriosa.⁹³⁵

De acuerdo con el dechado del talismán, el poema que nos ocupa adopta una distribución que imita la forma prismática de un diamante. Atendiendo a la correspondencia de los nombres con las cosas, la fórmula escrita remite, por un lado, a la *lapis* alquímica, que, según la interpretación jungiana ⁹³⁶, denota la búsqueda de lo más preciado; por otro, convoca la llama del conocimiento, ya que el

blanco del cuello durante nueve días. Al cabo de los cuales, debe arrojarlo a un río que corra hacia Oriente, de espaldas y sin que haya sido abierto.

⁹³² Según Ana Hatherly, esa facultad mágica proviene de una rama de la magia que Frazer llama *Magia por Simpatía*, la cual actúa conforme a la *Ley de la Semejanza*, (p. 241).

⁹³³ Vid., U. Eco, *La búsqueda...*, cit., pp. 105-112.

⁹³⁴ Vid. F. Yates, *El arte...*, cit., p. 253.

⁹³⁵ Concluye Yates (*Ibidem.*, p. 304) que con Bruno, los ejercicios de mnemónica Hermetica se han vuelto ejercicios espirituales de una religión...La religión del Amor y de la Magia se basa en el poder de la Imaginación y en un Arte de la Imaginería por medio del cual el mago intenta captar y contener el universo en todas sus siempre mutantes formas. La reforma moral que preconizaba Bruno, aunque se distinguía por el sincretismo filosófico (Gómez de Liaño distingue tres líneas de pensamiento: monismo, panteísmo, inmanentismo), realizaba el retorno a la religión mágica egipcia, de la que hace una encendida defensa en *Spaccio della bestia trionfante* (1585).

diamante rememora la luz genésica que engendró el mundo (*DIA*) y, por ende, al Sumo Hacedor, simbolizado en el grafema **D**. Según el Zohar, el Creador arrojó una piedra preciosa al abismo, del que emergió el mundo ⁹³⁷. La disposición invertida del triángulo nos da cuenta de su condición de vehículo de potencias mágicas, ya que el triángulo, generalmente ligado al agua, serviría de fuente y cauce por el que habría de discurrir esa luz y esa fuerza a los lectores ⁹³⁸.

La palabra-tema despliega nuevas posibilidades interpretativas, fruto de su recomposición lingüística.⁹³⁹ Los calambures *DI AMANTE DI AMANT DI AMAN DI AMA* animan al ejercicio amatorio bajo el auspicio de alguna innominada divinidad. El atributo del arco, insinuado por grafema final **D** ⁹⁴⁰, mueve a pensar que puede tratarse o bien de la diosa Diana, tradicionalmente vinculada con la renovación del género humano, o bien de Dios, cuyo poder y amor aparecerían simbolizados por el arco ⁹⁴¹. Esta hipótesis cobra visos de autenticidad, si reparamos en la figura geométrica y en el número de letras de que se compone el poema. Tanto el triángulo invertido como el número ocho se asocian normalmente a la vulva ⁹⁴², por lo que se consolida el escenario amoroso creado por los imperativos gramaticales al dictado del corazón ⁹⁴³. Con todo, esa significación de fecundidad se extenderá al de promesa de regeneración del espíritu, ya que el ocho simboliza la transfiguración.⁹⁴⁴

⁹³⁶ C. G. Jung, *Psicología y Alquimia*, cit., p. 136 y 148.

⁹³⁷ M. Satz, *Árbol verbal...*, cit., p. 53.

⁹³⁸ Vid. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 1120-1121.

⁹³⁹ El poema desarticula la palabra para ofrecernos resonancias del francés, catalán (*diamant*), del latín vulgar (*diamans*).

⁹⁴⁰ La **D** con la forma de un arco figura en los alfabetos de Balmes (1523) y Fludd (1619): Vid. Massin, *op. cit.* p. 50 y 53.

⁹⁴¹ También el arco, con sus saetas, es símbolo y atributo del amor y de la fuerza material y espiritual: Véase "arco" en J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 134.

⁹⁴² Vid. Jorg Sabellicus, *op. cit.*, p. 27. y J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 1021.

⁹⁴³ El triángulo invertido equivale al corazón. Véase J. E. Cirlot, *Diccionario...* cit., p. 448. Reparemos además que el diamante suele ir engastado en el anillo de bodas, por lo que se insinúa la unión matrimonial. Recordemos que el término "alianza" del poema del mismo título insiste en este concepto. Designa tanto la conexión o parentesco contraído por casamiento como el anillo de bodas.

⁹⁴⁴ W. Wynn Westcott, *Los números. Su oculto poder y místico significado*, Barcelona, B. Bouza, s/f., p. 110.

El intertexto *DI IAMA* (LLAMA), localizado en la cuarta línea, nos pone en la pista de otro derrotero semántico. Evidentemente el arco y las flechas de Apolo representan la energía solar, el diamante es un foco de luz y la llama simboliza, además de la luz, la trascendencia ⁹⁴⁵. Ese sema común de luz expresa una luz revitalizadora y purificadora que recuerda la piedra angular de los alquimistas. Señala Jung que la piedra de la que brota chispa es una *imago Christi* ⁹⁴⁶. La igualación del creyente con el Salvador hace posible la realización de la obra de la salvación dentro del alma, ya que, merced a la sabiduría y arte concedidos por Dios, consigue liberar el *nous* o *logos* creador del mundo que se encuentra escondido en la materia y alcanzar la sublimación. La búsqueda de la plenitud, que el Cristianismo homologa con la redención, se insinúa en el texto mediante la invocación del amor divino (*DI LLAMA*) y la posterior transformación de la llama amorosa en la que arden el alma y Dios en lumbre de conocimiento (*DIA*).⁹⁴⁷

El interés por recuperar la esencia de las palabras se continuará con el *Libro de la Palabra de las Palabras* (1997) ⁹⁴⁸. En esta ocasión, el autor prescindirá de las formaciones letristas para adoptar un sencillo procedimiento gráfico, consistente en contraponer letras en negrita y normales. Imprime la palabra matriz en negrita, en tanto que reserva la normal para las voces que lleva dentro aquélla. Se trata de un procedimiento deconstructivo por el que se permite que el lenguaje nos hable de sí. Con él se nos descubre la compleja riqueza equívoca que, tras la aparente univocidad, atesoran las palabras. Examinamos algunos ejemplos:

ALFABETO

ABETO

⁹⁴⁵ G. Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza Editorial, 1966.

⁹⁴⁶ *Psicología ...*, cit., p. 249.

⁹⁴⁷ F. Gómez Solís estudia los tres valores de amor, purificación y conocimiento que se superponen en la imagen mística del fuego: *Indice de metáforas...*, cit., 568-618.

Para la tradición judeocristiana el alfabeto contiene la clave del Universo. De acuerdo con el método de la Cábala extática en el que la contemplación de las letras ha de desencadenar un estado de conciencia próximo a la revelación, el autor nos descubre en el seno de **ALFABETO** otra voz, ABETO, que ensancha el horizonte simbólico de la primera. El abeto, como árbol de hoja perenne que es, no sólo encarna por su verticalidad un símbolo ascensional, sino que representa el Árbol de la Vida o Árbol Cósmico, escala a través de la cual el hombre puede acceder a la inmortalidad. A poco que se reordene anagramáticamente el vocablo, se descubrirán intertextos como BEATO, que apuntan al estado de dicha que comportaría al alcanzar la totalidad, representada figurativamente por el grafema **O**.

En otro poema del mismo libro, la savia se convertirá mediante el juego de palabras en la *savía vía* que conduce al alma a la conciencia plena, a la presencia de Dios: *Vi A*. Y como es habitual en la obra de Scala, la cascada léxica encierra un intertexto en anagrama (*avisa*) que contiene una exhortación al lector :

SAVIA
VÍA

De parecida belleza y complejidad es el poema "Visión":

VISIÓN
SIÓN

La significación literal de "acción de ver" se convierte gracias al calambur en VI-SIÓN. La alusión al bíblico monte de las revelaciones da pie para que comprobemos una vez más la raíz visionaria de

⁹⁴⁸ *Libro de la Palabra de las Palabras*, Madrid, Coda/ Colección privada, Gráficas Almeida, 1997.

su obra. En él Dios se afirma, se hace presente (SÍ) y resuena a través de la derivación del sonido sagrado (ÓN) ⁹⁴⁹.

⁹⁴⁹ El monosílabo OM encarna en la tradición hindú el sonido creador a partir del cual se desarrolla la imagen del Verbo. Se corresponde con el Alfa y la Omega de la cultura occidental.

1. 5. VERSOS RETROCADOS

Carbonero y Sol define los versos retrógrados como aquellos "que se componen de modo que sin alterar su medida, ni hacer variación alguna en las letras, ni las palabras, se pueden leer lo mismo al derecho que al revés, de suerte que leídos de izquierda á derecha, ó desde el principio al final, dan un sentido, y leídos de derecha a izquierda ó desde el final al principio tienen el mismo sentido ú otro contrario o distinto con solo variar la puntuación" ⁹⁵⁰. Los primeros testimonios que se conservan de este artificio poético se remontan a la literatura griega del siglo III antes de Cristo. En concreto, Sotades de Creta, considerado por Ludovic Lalanne ⁹⁵¹ y Carbonero y Sol ⁹⁵² como su inventor, dará nombre a un tipo de composición en el que la lectura inversa transgrede el sentido principal. Esa ambigüedad semántica que propician los versos sotádicos se convertirá en manos de su autor en arma para incomodara los poderosos ⁹⁵³. Ptolomeo Filadelfo, rey de Egipto, indignado por la mordacidad de sus sátiras, lo condenaría a ser arrojado vivo al mar en una caja de plomo.

Ese género de composiciones escasearía en la literatura griega. No así en la latina, que ya desde la primera mitad del siglo II mostró una clara tendencia hacia las formas difíciles, estimulada, de un lado, por el interés hacia la cultura alejandrina y, de otro, por el primitivo cristianismo que se servirá de retrocados, laberintos, caligramas para transmitir veladamente mensajes espirituales como el contenido en el cuadrado mágico "ROTAS/ OPERA/ TENET/ ARE-

⁹⁵⁰ *Op. cit.*, p. 333.

⁹⁵¹ *Curiosités littéraires*, Paris, Adolphe Delahays, 1857, pp. 23-24.

⁹⁵² *Op. cit.*, p. 334.

⁹⁵³ Carbonero y Sol siguiendo a Tabourot aporta el caso de un poeta del siglo XV, Philophe, que dirigió al Papa Pío II una composición que, leída al derecho, era un elogio y , al revés, un vituperio: *Ibidem.*, p. 341.

PO/ SATOR” fechado en el siglo III d. C.⁹⁵⁴ Entre los cultivadores latinos del retrocado anotamos el mauritano Terencio Mauro, el africano Commodiano de Gaza, ambos del siglo III, y Octaviano Porfirio del siglo VI.

Será la lírica trovadoresca la que asumirá esa tradición latina, enriquecida con las aportaciones hebrea y arábica, y la que, a su vez, le dará carta de naturaleza en las literaturas vernáculas. En el caso de la Península Ibérica, este tipo de composiciones será recogido tanto por los Cancioneros del siglo XV como caracterizadas, en el plano teórico, por las *Leyes d'Amor* y las primeras Preceptivas.⁹⁵⁵

Durante los siglos siguientes estos juegos verbales se prodigarán como consecuencia del crédito creciente de la agudeza. Tratadistas como López Pinciano, Alfonso de Carvallo y Juan Caramuel realizarán una encendida defensa de la oscuridad como norma estética. Con todo, la actitud de moderación que sostuvo la literatura española con respecto a las extravagancias artísticas y la dificultad inherente a este método especular originarán su rareza y escasísimo eco en las retóricas de la época. Juan Díaz Rengifo (1592) y Luis Alfonso de Carvallo (1602) reproducirán, sin embargo, sendos sonetos retrógrados, titulados "Al Santísimo nombre de Jesús" y "Humano vil, ceniza congelada" que admiten, además de las lecturas ordinarias de izquierda a derecha y de arriba a abajo, las inversas, de derecha a izquierda y de abajo a arriba ⁹⁵⁶. Para cerrar esta revisión, citemos

⁹⁵⁴ Para Lora Terracini toda comunicación entre detentadores y víctimas del poder trae consigo peculiaridades de orden externo e interno. Externamente, al monopolizar el discurso del poder los canales oficiales de transmisión, se produce una eliminación de los dominados como hablantes. Internamente, al privilegiarse de modo exclusivo el código lingüístico e ideológico del vencedor, el vencido, que asume de forma exclusiva el papel de destinatario en la comunicación del poder, es condenado al monólogo, al silencio y a la marginación como persona. Por tanto, como una forma de supervivencia en situaciones de represión de unas culturas, religiones, ideologías, etc. sobre otras hay que entender el fomento entre los marginados de este tipo de recursos ocultos: Vid. *I codici dei silenzio*, Alessandria, Dell'Orso, 1988, pp. 14-23.

⁹⁵⁵ Las distintas formas de retrógrado, verso a verso, palabra a palabra, sílaba a sílaba, letra a letra fueron abordadas por las *Leyes d'Amors* en el apartado *De retrogradatio* y en el *Arte de Trovar* de Encina con el nombre de *verso retrocado*: Véase el capítulo siete "Los manierismos formales entre la Edad Media y el Renacimiento", en R. de Cózar, *Poesía e Imagen*, cit., pp. 217-251.

⁹⁵⁶ Díaz Rengifo considera que en el soneto retrógrado "cada verso ha de llevar tales dicciones y sentencias, que leído del derecho y al revés, por abajo o por arriba, saltado o

al carmelita Paschasius, el cual distingue dentro del *Carmines Can- crino* tres modos de inversión: a) "Quo ad eandem sententiam recu- rritur", b) "In quo Hexametrum in Pentametrum migrat" y c) "In dela- tores Principium reciproce vituperium".⁹⁵⁷

Entroncado con ese gusto por la ocultación hemos de señalar la obra de Eduardo Scala. Hay en ella no sólo el propósito de resca- tar la vertiente enigmática de la literatura religiosa primigenia, sino también el de manipular lúdicamente el lenguaje. Facetas que, de hecho, reúnen el palíndromo y el retrocado. Porque si en la lectura normal (de izquierda a derecha) el texto se identifica con la esfera "abierta" de la cultura, en la inversa (de derecha a izquierda) se le atribuye una significación secreta. El hecho de que la transformación enantiomórfica cambie el tipo de conciencia (de dextrohemisférica a sinistrohemisférica) explica que se utilice en conjuros, fórmulas má- gicas, inscripciones en puertas y tumbas, o sea, en lugares fronteri- zos.⁹⁵⁸

Los palíndromos y retrocados serán cultivados durante la se- gunda mitad del siglo XX en el ámbito hispánico por Cortázar, Ca- brera Infante, C. Fuentes, Monterroso, Julián Ríos. Eduardo Scala les consagrará dos libros, *Cuaderno de agua* (1984) y *Ars de Job* (1990). Se diferencian en que si en el *Cuaderno de agua* la lectura inversa se articulaba letra a letra, allí se hará palabra a palabra. En ambos casos, el mecanismo de reversibilidad unifica las distintas manifestaciones del retrocado.

Comparte el retrocado con la anamorfosis la misma técnica de transposición mediante un proceso constante de destrucción y cons- trucción de mensajes y el papel decisivo del espectador. Sin embar- go, muestran algunos leves matices diferenciadores en la puesta en

arreo, haga sentido y convenga con los demás, y siempre se guarden las consonancias y número del soneto. De donde se sigue que de un soneto solo se pueden hacer muchos, si se acierta a leer de las maneras que puede ser leído. Hácense estos sonetos mejor en la forma del soneto continuo que no en la forma del simple, en la cual está "Al Santísimo nombre de Jesús" que a continuación se transcribe: Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española. ob. cit.*, p. 56 y Luis Alfonso de Carvallo en *El Cisne de Apolo, ob. cit.*, pp. 114-115.

⁹⁵⁷ *Poësis Artificiosa*, cit., pp. 139-144.

⁹⁵⁸ Vid. Iuri Lotman, *La Semiosfera...*, cit., p. 39.

práctica. El retrocado, al menos en las muestras que aquí comentamos, exhibe su realidad dual a los ojos del lector ⁹⁵⁹, mientras que la anamorfosis requiere ser reconocida por un receptor avezado gracias a un cambio de perspectiva óptica o/y lectoral.⁹⁶⁰ En opinión de Omar Calabrese, ese cambio de enfoque lleva al lector a tomar conciencia de la oposición teórica entre las técnicas figurativa y anamórfica y a plantear un discurso sobre la esencia de la representación que culmina en el cuestionamiento de la verdad de la pintura ⁹⁶¹. Aunque referidas las anteriores consideraciones al terreno pictórico, en particular a su lectura de los “Embajadores” de Holbein, nos parecen que son perfectamente aplicables al terreno poético. Desde el momento que los procedimientos criptográficos manejados por Scala se fundan en la doble inscripción de lo manifiesto y lo oculto, la sola presencia de cualquiera de ellos constituye el indicio de una reflexión teórica sobre el enunciado poético y los mecanismos de producción. Al igual que en cuadro de Holbein, la duda en la verdad de la expresión o las variantes temáticas de la *vanitas* o *memento mori* se instalan en la obra scaliana.

Dos muestras de versos sotádicos o bifrontes advertimos ya en su tercera entrega *Círculo* (1974): "RAZA ADÁN" y "OTRO ORTO". El primero presenta la particularidad de que se trata de un género mixto, porque condensa las características del acróstico esférico y el retrocado. Como aquél todas las palabras convergen en un grafema central, como éste el significante de los signos lingüísticos se desconstruye para dar lugar a dos significados antagónicos.

⁹⁵⁹ Los versos retrocados se corresponden en el terreno artístico con las figuras dobles, subgénero típicamente manierista que será cultivado por los grabados dieciochescos y decimonónicos, y en los que, según se mire la cara hacia arriba o hacia abajo, se descubren distintos semblantes (Cit. en *Vers° e Imagen*, cit., pp. 195-198) . También será practicado por los pintores modernos Dalí, Fabricio Clerici y Chagall : *Apud.* G. Hocke, *El manierismo...*, cit., p. 302 y siguiente.

⁹⁶⁰ Gustav Hocke en *El manierismo en la literatura (Ibidem., p. 299)* considera que Arcimboldo fue el verdadero propulsor de este arte transformatorio que hizo escuela no sólo en la literatura (Tasso, Marino, Góngora, Gracián), sino también en la pintura (Leonardo), el ballet, el carnaval y la moda a partir de 1600. En la obra de Quevedo el empleo de esta técnica satisfaría, entre otras razones, el gusto por la pluralidad prismática del Barroco: César Nicolás, *Estrategias y lecturas: Las Anamorfosis de Quevedo*, Universidad de Extremadura, 1986.

⁹⁶¹ *Cómo se comenta una obra de arte*, cit., p. 41.

Desde el punto de vista figurativo, el poema contiene un diagrama cruciforme), que si, por un lado, alude a un símbolo del Cristianismo (la cruz), por otro, a un recinto mandálico, habida cuenta del realce concedido al núcleo central, separado del resto por un doble espaciado. Ocupando el eje de la composición hallamos a la **A**, letra de elevada carga simbólica, y en torno a la cual parecen girar todas las cosas.

R
A
Z
N A D A Z A R
D
A
N

Ilustración 69. E. Scala, *Círculo* (1979)

Verbalmente, el poema consta de dos enunciados, de dos palabras cada uno, que sostiene una relación de hecho-consecuencia. El autor desmitifica dos conceptos fundamentales de la cultura occidental, “raza” y “adán”, al contraponerlos con su proyección inversa. Les niega, por tanto, validez epistemológica, al tiempo que se afirma, fruto del contraste entre la realidad y la apariencia, el tópico barroco del *vanitas vanitatis*. Y como en las anamorfosis alegóricas del Barroco donde una mujer guapa se transforma en una calavera y viceversa, los términos *raza* y *adán* se convierten en *azar* y *nada*.

Esa relectura ascética de la realidad se oscurece, cuando contemplamos el poema como imagen. Al observar el diagrama mandálico sentíamos la impresión de que se producía un movimiento rotatorio alrededor del centro. De hecho, en el plano textual subyacente se descubre una formación anagramática a *danzar* que, en forma de ruego, invita a los lectores, dada la vanidad de las cosas, a girar en

torno al Alef, en torno al Principio, a la Causa Primera, a la manera de los derviches o de los peregrinos a la Meca, que dan vueltas a la Ka'ba.⁹⁶²

Se trasluce, tras el motivo de la danza, el tópico general del libro, el círculo, que con el sentido de ceremonia religiosa y método hermenéutico colabora en explicar el alcance de ese poema.

Como ceremonia religiosa, la danza —así la danza circular de los derviches— aspira no sólo a la liberación de los límites materiales, sino también a la identificación con el Creador. Como método de análisis, pone en juego la mente intuitiva a fin de identificar los códigos explícitos e implícitos que permitan esclarecer en parte el secreto significado.

En *Cuaderno de agua* volverá a retomar los palíndromos RAZA y ADAN en sendas composiciones escritas conforme a la modalidad bústrofédica. "RAZA RARA" (Figura 68) se presta, frente a la anterior a una mayor especulación semántica, ya que además de la penetrante ecuación RAZA AZAR deducible del poema anterior, "RAZA" juega con su valor dilógico. Por un lado significa 'casta', 'especie' y por otro, 'hendedura', 'grieta'. El rastro que deja el linaje humano es comparable al surco que abre la escritura sobre el papel.

**RAZA RARA,
ARAR AZAR.**

Ilustración 70. E. Scala, *Cuaderno de agua* (1984)

⁹⁶² En realidad, la recepción de "RAZA ADAN" posibilita la puesta en práctica de varios mecanismos de lectura. Además del entrecruzamiento de la lectura vertical y horizontal que impone la organización del texto, se admite la circular: *a danzar*. Esa pluralidad de lecturas diferencia a la poesía vanguardista de la poesía tradicional, sometida al orden lineal. A este respecto conviene recordar la definición que Octavio Paz da del topoema ("Topoema= topos+poema. Poesía espacial, por oposición a la poesía temporal, discursiva. Recurso contra el discurso), porque participa del mismo *ars combinatoria*: Vid. *Poemas* (1935-75), cit., p. 693.

Esa insinuación, confirmada a la vuelta por la palabra "ARAR", se sustanciará visualmente con la inversión de la cadena verbal al iniciarse la segunda línea y, fónicamente, con la aliteración de los fonemas vibrantes múltiple tenso y relajado /r/ /r/ que producirán la sensación de ir arañando la piel de la página y un efecto de rotación que preludia el giro de la mano, imprescindible para leer el reverso del texto original. Como quiera que la tarea humana no puede permanecer ajena al destino temporal, la huella del hombre, según sugiere el término en calambur *razar*, está abocada a la borradura, al olvido.

EVA-ADÁN, ERES.
SERE NADA, AVE.

SÉ OTRO.
ORTO ES.

Ilustración 71. Cuaderno de Agua (1984)

En "EVA-ADÁN ERES" reelaborará dos motivos previos, el tema del andrógino y el tema ascético de la vanidad (Figura 69). El mito del andrógino ya había sido abordado en su segundo libro *SOLUNA*. Distintas estrategias formales los separan. En el primer caso la alternancia de mayúsculas y minúsculas serviría para plasmar el tránsito de la diversidad de los géneros a la unidad ⁹⁶³. En el segun-

⁹⁶³ Véase nuestro análisis de este esquema gráfico en "Algunos procedimientos visuales en la obra lírica de Eduardo Scala", cit., pp. 231-232. Remitimos también al lector al capítulo de "El Espacio gráfico".

do, se ha preferido el bustrófedon para hacer patente la intertextualidad léxica.

Desde el punto de vista comunicativo, en el poema asistimos a un proceso de autocomunicación entre las facetas del yo lírico desdoblado. Se inicia el poema con una definición del tú en tiempo presente y se cierra con una adivinación del yo en tiempo futuro. Ese contraste de estados actual y venidero da pie a un razonamiento de carácter lógico (A, pero B) tendente a persuadir al lector (también tú), merced al valor profético del futuro "seré", de la fugacidad y vanidad de las cosas terrenas. Visto así, el texto no pasaría de ser un eco desvaído de un cliché propio de la literatura ascética de todos los tiempos. Sin embargo, el artificio empleado, el palíndromo, es el encargado de proporcionar novedad a tan trillado motivo. El hiato entre el haz y el envés genera unas expectativas de sentido que, aunque posteriormente pueden o no ser confirmadas, confieren una importancia especial al segundo enunciado. El motivo del *vanitas vanitatis* y la consiguiente amonestación al lector no surge como tema sobre el que se diserta, sino de la reflexión especular del primer enunciado. Luego el procedimiento palindrómico entrañaría capacidad de revelación o transfiguración.

Se parte de la imagen del hombre primordial, del que todavía no se han escindido los sexos: "EVA-ADÁN ERES", pero, al volver el verso, es disolución y, con ella reflejo de la transformación del cuerpo (NADA) y el alma (AVE). La representación del alma como un ave se remonta al arte egipcio, del que pasaría como símbolo del alma alada al primitivo arte cristiano ⁹⁶⁴. El ave encarnaría el alma que vuela hacia la patria celestial, donde espera encontrar el reposo eterno.

El tema de la eternidad como segundo nacimiento fue planteado por primera vez por Scala en su tercer libro, *Círculo*. Su "OTRO ORTO" muestra una figura ovalada (Figura 70) que alberga, junto al significado literal, otros de naturaleza simbólica.

⁹⁶⁴ Cfr. José Antonio Pérez Rioja, *Diccionario de símbolos...*, cit., p. 88.

Desde el punto de vista icónico, la imagen parece describir un huevo. Como señala Durand, el huevo está ligado en casi todas partes a los rituales temporales de la renovación. Contiene dentro de sí el germen de la vida ⁹⁶⁵. En numerosos pueblos, los celtas, griegos, egipcios, chinos, etc., el nacimiento del mundo se concibe a partir del Huevo Cósmico ⁹⁶⁶. El huevo aparecería como uno de los símbolos de la génesis y de la renovación periódica de la naturaleza.

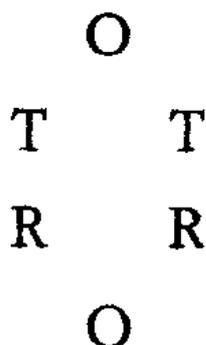


Ilustración 72. E. Scala, *Círculo* (1979)

El poema hace visible ese ritmo cíclico que encarna el huevo por medio de la lectura palindrómica y la distribución simétrica de la imagen, en cuyos vértices hallamos representado por vía ideogramática el símbolo solar (O) ⁹⁶⁷. Se pondría en conexión la salida del sol (orto) con la idea de nacimiento de la vida; sin embargo, el término “otro”, al entrar en conflicto con orto, nos obliga a no dar por cerrado nuestro proceso de lectura y a reorientarlo en busca de nuevos esquemas de coherencia. Nuevamente, el lenguaje simbólico viene en

⁹⁶⁵ *Estructuras antropológicas...*, cit., p. 241.

⁹⁶⁶ Vid. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 581.

⁹⁶⁷ Afinando un poco más, apreciamos el intertexto *toro*. Numerosas culturas asocian este símbolo con el sol. El toro, entre cuyos cuernos flota el disco solar, reúne tanto la significación de poder fecundante como de renacimiento. Paralelamente, el poema de Scala no sólo suscita esos valores semánticos, sino que sus formas semiesféricas rematadas por los grafemas O se equiparan a la imagen de Apis, que llevaba en la cornamenta el sol: *Ibidem.*, p. 1103.

nuestro auxilio y nos recuerda que el huevo se asocia con la inmortalidad, por lo que aludiría al renacimiento en la vida eterna.⁹⁶⁸

De esa apertura de sentido que registramos en los componentes lingüísticos también participan los elementos icónicos. De esa manera, dependiendo del repertorio que adoptemos, perfilaremos una u otra línea de penetración del texto.

Si aplicamos la clave hermética, la figura imitaría el Huevo Filosófico de los alquimistas occidentales y orientales; si, por el contrario, empleamos de la cristiana, podría homologarse con la mandorla, forma ovalada donde se inscriben a personajes sagrados como Cristo, la Virgen o los santos.⁹⁶⁹

Van Lennep explica que el Huevo Filosófico debe incubarse a fin de que los elementos vitales encerrados en él (la composta) puedan destilarse y ser usados en la composición del elixir o en la transmutación del plomo en oro ⁹⁷⁰. Esa búsqueda del oro reviste caracteres espirituales, ya que el adepto, al tiempo que opera en el laboratorio, trabaja en el interior de su conciencia con el propósito de conseguir el oro de la sabiduría. De forma análoga, el poema esconde en su seno, como si fuera el fondo del alma humana, los calambures *or* (oro) y *tot* (Thoth). Mientras *Tot* alude al dios egipcio (inventor de la escritura e iniciador de los hombres en todo lo referente a los misterios ocultos, geometría, astronomía y las fórmulas mágicas), *or* alude al oro, a la luz. A él, el lector como el alquimista acceden tras la realización de diversas transformaciones, en un caso del lenguaje, en el otro caso de la materia.

La lectura religiosa comparte con la alquímica el ingrediente común del oro. Señala Felipe Gómez Solís que la literatura espiritual de los siglos XVI y XVII empleó los metales para ilustrar la ascensión

⁹⁶⁸ Los huevos de arcilla encontrados en los sepulcros prehistóricos de Suecia y Rusia como el de la Pascua cristiana son interpretados como emblemas de la inmortalidad: Vid. J. E. Cirlot, *op. cit.*, p. 244. La base de esa identificación se halla en los valores de refugio que conlleva el huevo, al igual que la concha, el seno de la madre, el nido: Gaston Bachelard, *Poética del espacio...*, cit., p. 105.

⁹⁶⁹ Tanto Jean Chevalier (*op. cit.*, p. 681) como J. Eduardo Cirlot (*op. cit.*, p. 295) coinciden en señalar que la "mandorla" simboliza la superación del dualismo cielo/tierra, materia/espíritu..

mística. En particular, el oro se asignaba a la fase última, la unión del alma con Dios ⁹⁷¹. Además sabemos que ese metal precioso abunda en la representación de Dios. Jesucristo aparece frecuentemente con la tez y cabellos rubios y aureolado de un nimbo de oro. Por tanto, si el oro simboliza al amor divino y, por extensión, a la divinidad, el poema de Scala alude al proceso de purificación del alma que, guiada por el amor, se transforma en oro perfeccionándose hasta la inmortalidad ⁹⁷².

Apuntábamos que el palíndromo suministra, merced al mecanismo de la reversibilidad de los enunciados, una imagen dual que aúna el haz y el envés de los signos lingüísticos. Aparte de que la dualidad plantea el tema de la precariedad del lenguaje, su configuración simétrica ha dado pie a que haya sido explotada icónicamente como correlato gráfico de los surcos de la tierra y de la reflexión especular.

⁹⁷⁰ *Arte y Alquimia*, cit., p. 19.

⁹⁷¹ *Indice de metáforas...*, cit., p. 458.

⁹⁷² Véase cómo el término "oro" se asocia a la inmortalidad en J. E. Cirlot, *Diccionario...*, cit., p. 327 y J. Chevalier y A. Gheerbrant *op. cit.*, pp. 784-786.

1. 5. 1. LA TIERRA

E. R. Curtius documenta el tópico de identificar la acción de escribir con la de arar los campos en Platón, Prudencio y, especialmente, en San Isidoro, del que pasaría a los escribas medievales.⁹⁷³ Comporta esta fórmula una interpretación metapoética de los materiales y utensilios de la escritura. Las palabras descubiertas en un misal mozárabe del siglo VIII o IX, "Se pareva boves alba pratalia araba et albo versorio teneba et negro semen seminaba", suscitan, a juicio de Curtius, la asociación de los campos blancos con las páginas, el arado con la pluma y la semilla negra con la tinta ⁹⁷⁴. Ese simbolismo se extenderá al terreno erótico, de manera que la reja viene a ser lo masculino que penetra el surco, lo femenino. Se crea, por tanto, una secuencia metafórica, en la que destacan las equivalencias siguientes: arar=desflorar la tierra virgen, siembra= fecundación y cosecha= nacimiento ⁹⁷⁵.

En las tres últimas décadas de la poesía española, registramos en la obra de Felipe Boso y de Eduardo Scala una actualización de ese conjunto metafórico ⁹⁷⁶, en el que, en un caso, se han incorporado elementos políticos y, en el otro, espirituales.

En el caso de "Tierra amarilla" de Felipe Boso (Figura 71) el trazado de los signos sigue una orientación bustrofédica, si bien alternando las líneas verticales y horizontales ⁹⁷⁷. Esa peculiar distribución describe cómo el campo ha sido roturado en todas las direcciones: norte-sur, oeste-este y viceversa ⁹⁷⁸. El texto se halla circun-

⁹⁷³ *Op. cit.*, pp. 439-441.

⁹⁷⁴ *Ibidem.*, p. 440.

⁹⁷⁵ Vid. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 622-623.

⁹⁷⁶ Mención aparte merece el poema del brasileño Décio Pignatari "terra", que se sirve del blanco para delimitar las franjas "cultivadas".

⁹⁷⁷ Felipe Boso, *Los poemas concretos*, *ob. cit.*, p. 119.

⁹⁷⁸ La noción de labranza será plasmada en otro poema de Felipe Boso, "a labra" (p. 269), presumiblemente dedicado al pintor José María de Labra, por medio de la ondulación mimética de la cadena gráfica, la aliteración y del retrocado.

dado por ocho grafemas **o** que le imprimen un ritmo circular y que lo elevan a la condición de astro solar. El sol, fuente de vida, despliega sus rayos benéficos sobre la tierra amarilla.

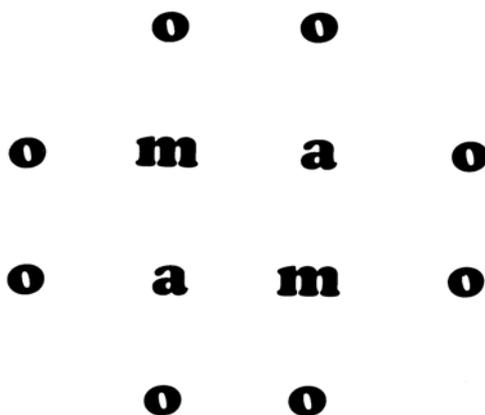


Ilustración 73. F. Boso, *Poemas Concretos* (1966-78)

La exclamación "o mao" nos pone en la pista de un nuevo significado, el político. Mao Tse Tung, el héroe revolucionario que propulsara la reforma agraria en China, es exaltado a la categoría de sol y presentado como alternativa válida en la disyunción: *o mao o amo*. Pero la lectura inversa introduce un guiño. Se nos desvela su condición de amo, al que hay que profesar una adhesión inquebrantable: *o amo*. El círculo de ojos que rodean la tierra cobra, en consecuencia, el significado de un estado policial que todo lo ve y todo lo controla ⁹⁷⁹. En medio de él se grita con horror y cierta gracia ¡*mamá!*

En cambio, en Scala, ese procedimiento se sumará a un sólido entramado, en el que conviven patrimonios culturales de diversa procedencia. En el poema número siete "RODARÁ LA RAMA" (Figura 72) la palabra 'RAMA' contiene distintas alusiones simbólicas. Evoca al héroe hindú Rama, cuyo matrimonio mitológico con Sita

⁹⁷⁹ En el interior del círculo podemos reconstruir el anagrama *mama* en clara alusión a la función maternal de la tierra: J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 623. Su productividad está asegurada por la estricta vigilancia del dueño.

(surco de la tierra), plasma alegóricamente el poder fecundante del arado. El mero transcurrir de la cadena gráfica se justifica como un acto de posesión de la tierra a la que Rama ama, incluso el predominio de la vocal abierta /a/ refuerza la idea de la creación por amor.⁹⁸⁰

RODARÁ LA RAMA, ,AMAR AL ARADOR,

Ilustración 74. E. Scala, *Cuaderno de Agua* (1984)

La voz "RAMA" sugiere, además, la mítica rama de oro, cuyo sentido regenerador se muestra en la recurrencia expresiva del sonido erre y en la referencia a los doce meses del año que contiene el número de letras de cada verso ⁹⁸¹. El anagrama *dorar* confiere a la rama un valor casi mágico, ya que encarna la luz de la sabiduría. Su colocación en la parte superior de la página confiere al blanco la condición de espacio lumínico, ya que la rama irradia luz al vacío conforme rueda en la caída.

Desde el punto de vista sintáctico nos hallamos con dos oraciones yuxtapuestas, que, traban una relación de hecho-consecuencia. Del cumplimiento de la acción futura (Rodará la rama) se infiere un ruego dirigido a los lectores de *Amar al Arador*. Pero ¿quién es ese misterioso Arador? Para desvelar su identidad hemos de acudir al repertorio temático. En concreto, al tópico que identifica la acción de escribir con la de arar y concluir que el arador es el escritor, mas no un escritor determinado, sino el escritor supremo, el

⁹⁸⁰ Universalmente se considera la labranza como un acto de fecundación de la tierra virgen por parte del hombre, el cual actúa de intermediario entre la tierra y el cielo : Vid. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 623. Para el simbolismo de "arado", J. A. Pérez Rioja, *op. cit.*, p. 73.

⁹⁸¹ La rama de oro pertenece a la mitología céltica y germánica, donde adquiere un poder mágico, porque permite explorar el mundo subterráneo y conferir la inmortalidad. Es símbolo de la sabiduría y de la regeneración: Vid. J. G. Frazer, *La rama dorada*, México, F. C. E., 1965.

propio Dios. Recordemos que en San Pablo (*Corintios*, 3,9) Dios siembra sus signos-semillas de luz en el corazón de los hombres.

Entonces, ¿qué sentido tiene la invitación a alabar a Dios? Pues la de agradecimiento. El poeta agradece haber sido elegido como transmisor de la luz (Rodará la rama). Su tarea con la palabra se asemeja a la del apóstol por cuanto coopera en la difusión de la verdad revelada. El libro se entroniza como texto sagrado.

La naturaleza sacra del libro impregna no sólo el contexto léxico-semántico, sino que además se filtra en el nivel fónico, el cual cumple la función de intensificar los valores expresivos del mensaje poético. Descubrimos un intertexto subyacente constituido por la isotopía fónica ARA (RODARÁ LA RAMA). El vocablo reúne de forma simultánea dos acepciones ⁹⁸². Por un lado, como verbo, estimula a la acción metafórica de labrar el espíritu y, como sustantivo, designa el altar donde se realiza el rito de la transustanciación del pan y el vino en cuerpo y sangre de Cristo. Al igual que durante la Eucaristía el creyente adquiere la gracia divina, el lector que logre penetrar el sentido del poema será partícipe de la luz que brilla en su interior.

ORA.
ARO.
APARTA.
ATRAPA
ACATA.
:ATCA

Ilustración 75. Cuaderno de Agua (1984)

La imagen del corazón como campo de Dios reaparecerá en el poema número cuatro (Figura 73), pero con la salvedad de que en esta ocasión el sujeto poético se erige en labrador de sí mismo y, en consecuencia, toma posesión de su yo y lo fecunda con la Palabra

⁹⁸² Con idéntico sentido registramos en el poema número cinco del libro la presencia reiterada del intertexto ARA, RAZA RARA.

de Dios. Se enmarca esa acción metafórica dentro de una secuencia de desdoblamiento y exhortaciones al lector que, al mostrar un desarrollo visual escalonado, parece representar el diagrama de una escala. Como quiera que la escala es un camino ascendente y descendente, el poema despliega una progresión de arriba a abajo y de abajo a arriba, que se cimienta sobre el desdoblamiento especular de tres parejas de vocablos. Ese efecto de refracción no se limita al significativo, sino que afecta a la estructura léxica de la palabra, que se descompone en calambures o se nutre de polisemias.

Decíamos que la disposición de los versos imitaba una escala. Conviene que maticemos sus usos y niveles en el poema. La escala se emplea, en función del léxico guerrero (ATACA, ATRAPA), con significado épico-amoroso. La imagen de la escala para asaltar una fortaleza es frecuente en la lírica amorosa del XV y será retomada y reformulada metafóricamente por la literatura religiosa del siglo XVI y XVII, de suerte que se concibe como símbolo de ascensión hacia el reino de Dios. Con ese sentido será utilizado por San Juan de la Cruz en *Cántico espiritual* y *Subida del Monte Carmelo* y por Santa Teresa en *Camino de perfección*, *Moradas del castillo interior*, *Desafío espiritual*.⁹⁸³

No se trata de una acuñación original de estos autores, sino de la versión cristiana de un símbolo, cuya procedencia se remonta a las prácticas religiosas primitivas de ascensión, como el *durohana* de la India védica, la escala iniciática del culto a Mitra, la escala ceremonial de los Tracios, la escala de abedul del chamán siberiano⁹⁸⁴. En el ámbito judeocristiano La Biblia nos ofrece un primer ejemplo de escala espiritual en la escala de Jacob y el Talmud habla de dos escalas, una corta y otra larga. También, los Padres de la Iglesia y la mística la manejarán abundantemente hasta el punto de convertirse en un lugar común para referirse a la perfección interior⁹⁸⁵.

⁹⁸³ Cfr. el capítulo dedicado a las imágenes bélicas por F. Gómez Solís, *Indice...*, cit., pp. 360-443.

⁹⁸⁴ Vid. G. Durand, *Estructuras...*, cit., p. 114.

⁹⁸⁵ Véase el término "escala" en J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 455 -460.

El poema de Scala retoma la escala como símbolo de ascensión, pero, al tratarse de un símbolo dual, la subida se representa como un retorno al Principio ⁹⁸⁶.

Atendamos ahora a uno de los términos de la dicotomía, el descenso. Si observamos el movimiento gráfico-verbal del poema, nos sugiere una hipotética operación épica de conquista (ATACA, ATRAPA), previa a la pacífica actividad del laboreo de la tierra.⁹⁸⁷ No obstante, la asociación simbólica de la bajada con el subconsciente, nos permite asegurar que esas órdenes de ataque y captura van referidas, ante todo, al ejercicio de control sobre uno mismo. En ese sentido, el término "ARO" apuntaría al acto de escardar la tierra inculta y de tomar posesión de uno mismo. En ese contexto, la vieja metáfora medieval que equiparaba arar y escribir, se acrecienta ahora con una dimensión cognoscitiva y metapoética, donde arar se igualaría a indagar ⁹⁸⁸.

Pero además del escrutinio léxico, el emplazamiento y la polisemia de la palabra "ARO" nos suministran otros rasgos de interés. La posición final y, sobre todo, el valor disémico convierten a "ARO" en eje de la composición y lugar de giro. Se produce aquí una ruptura de nivel ya que, si hasta este momento los versos se situaban en el plano físico, terrestre, a partir de ese instante se aventurarán en otro plano, el del espíritu ⁹⁸⁹. El ritmo circular que encarna el grafema **O**, unido a los valores de "aro" como 'pieza de hierro en figura de circunferencia' que los niños usan en el juego haciéndola rodar y 're-

⁹⁸⁶ La experiencia mística de los primitivos como de los cristianos implica un retorno al Paraíso tras la abolición del tiempo y de la historia: Vid. Mircea Eliade, *Imágenes...*, cit., p. 181.

⁹⁸⁷ En el envés descubrimos el calambur *par* que remita a la pareja de mulas o bueyes que actúan como animales de labranza. La repetición a lo largo del poema de los fonemas oclusivos /p/, /t/, /k/ describe el ritmo acompasado de la reja.

⁹⁸⁸ Subyace en el texto una reflexión metapoética sobre las condiciones y estrategias que hacen posible la creación artística. Vacila el escritor entre una concepción compulsiva y pasiva de la escritura: ATACA, ATRAPA /ORA, ACATA.

⁹⁸⁹ Indica J. Chevalier (p. 114) que en las sociedades primitivas *arar* era unir hombre a mujer, cielo a tierra. Como eco de esa fusión mítica, el doblete "ARO/ORA" sintetiza la vida activa y de oración.

mover la tierra haciendo en ella surcos con el arado', subrayan la idea de rotación, de vuelta a la infancia y al Origen.⁹⁹⁰

El alma, una vez labrada y sembrada, se encuentra en disposición de subir por la escala que le conduce a Dios. La escala puede ser el hombre mismo, Cristo, al que se reza, o la vida monástica ⁹⁹¹.

La oración constituye el grado inicial de una escalera, en cuya cima se alza Dios ⁹⁹². Oculta la palabra "ORA" la exclamación *O RA*. La sorpresa que comunica la interjección ¡Oh! nace del pasmo sufrido por el creyente que entreve en la altura la belleza del Sol, identificado, como sabemos, con el oro (*or*) de la eternidad ⁹⁹³. Recordemos que RA es el dios solar de los egipcios que suministra en *El Libro de los Muertos* la escala para ascender al cielo. Luego el alma sube a Dios por la escala de la secreta sabiduría. En su viaje ha de superar las etapas denominadas purgativa, iluminativa y unitiva, cuya huella hallamos impresa en los tres pares de versos de que consta el poema. "ORA", "APARTA", "ACATA" corresponden a la vía purgativa. A través de ellos se caracteriza un esquema de vida basado en la renuncia, la oración y la obediencia y al que hay que añadir el doblete léxico ATACA/ACATA y el calambur *trapa*.

La idea de sumisión y obediencia que expresa 'acatar' se refuerza con la acepción que nos proporciona "atacar" de 'sujetar, apretar al cuerpo una prenda de vestir', tal vez un hábito.

Por su parte el calambur *trapa* suscita dos acepciones, 'ruido de pies, voces producidos por la gente', que recalca la necesidad de alejarse del estrépito mundano para iniciar una vida en penitencia, de la que serían signos visibles la segunda acepción, 'un instituto cisterciense que observa la severa regla del silencio' y el calambur *rapa*, 'cortar el pelo al rape'.

⁹⁹⁰ Si la alusión al juego infantil del aro, icónicamente representado en la letra **O**, nos confirman la naturaleza eminentemente lúdica de la obra de Scala, la infancia misma es concebida como tierra virginal..

⁹⁹¹ Buen número de conventos cistercienses y cartujos reciben el nombre de *Scala Dei*.

⁹⁹² Fijemos nuestra atención en el hecho de que el poema se abre con la letra **A** y se cierra con la **O** y que estas dos letras, Alfa y Omega, se atribuyen en el *Apocalipsis* a Dios: "Yo soy el Alfa y la Omega".

Dentro de ese clima de recogimiento, el calambur *cata* da a entender la luz del espíritu que guía el alma hacia Dios (vía iluminativa) y el estado de plenitud que proporciona la contemplación y el goce de sus frutos: vía unitiva. Para ello el lector ha de cohesionar las diversas capas semánticas que se superponen en las voces *cata* y *taca*. En primer lugar, el alma, atendiendo al significado de 'mirar' que posee "cata", examina la *taca* o alacena. En virtud del significado de 'probar' que también tiene, saborea el vino que presumiblemente guarda en su interior. Ambos elementos vino y *taca* recuperan sendas metáforas de la literatura espiritual española. Tanto en San Juan como en Santa Teresa el vino se asocia con el amor y la bodega, con el lugar, donde se produce la unión con Dios.⁹⁹⁴

Para que el alma pueda ser introducida en la bodega por el Amado, es requisito indispensable la cesación de la voluntad. "ACATA" alude a la última fase de la mística, en la que la voluntad personal se transforma en voluntad de Dios. A propósito dice Santa Teresa en el *Cantar de los Cantares*: "Esta entiendo yo es la bodega donde nos quiere meter el Señor, cuando quiere y como quiere, mas por diligencias que nosotros hagamos, no podemos entrar. Su Majestad nos ha de meter y entrar El en el centro de nuestra alma"⁹⁹⁵.

Pero el vino no sólo connota la comunión celestial, sino que simultáneamente representa el ebriedad extática y la sabiduría como se desprende de la estrofa XXVI de *Cántico espiritual*:

"En la interior bodega
de mi Amado bebí, y, quando salí
por toda aquella bega,
ya cosa no sabía,
el ganado perdí que antes seguía"⁹⁹⁶

⁹⁹³ Esa sensación de asombro se ampliará con la aliteración del dífono *ta, ta...* que nos recuerda la interjección ¡ta!

⁹⁹⁴ Vid. F. Gómez Solís, *op. cit.*, p. 518-528.

⁹⁹⁵ *Ibidem.*, p. 528.

⁹⁹⁶ San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual. Poesías*, edición, estudio y notas de Cristóbal Cuevas, Madrid, Alhambra, 1979, p. 260.

Por consiguiente, si la experiencia iniciática perturba la visión de las cosas, ¿qué sentido puede tener la duplicación óptica de los versos, la percepción calidoscópica de la realidad, sino la de ser trasunto de la embriaguez divina?

Aunque en el conjunto de la producción scaliana predomina el *retrocado anacíclico*, es decir, letra a letra, registramos casos en los que este artificio se enriquece con las aportaciones del palíndromo silábico. Antes de examinar el laborioso trabajo de incrustación semántica que muestra "OÍR LAÚD", reparemos en un texto de Francisco Pino "Observación de Federico García Lorca", que ilustra el concepto de palíndromo silábico ⁹⁹⁷. Consiste en una alteración del orden interno de las sílabas tendente a elaborar una nueva palabra. "Ca- lor", tras voltear sus sílabas, reproduce el apellido del poeta granadino, "Lor-ca". El vincular *Calor-Lorca* hubiese resultado a todas luces baladí, si el autor no hubiese incorporado otros procedimientos expresivos como la fragmentación silábica y la paronomasia dilógica en aras a representar la relación del escritor con su tiempo:

C a l o r
 L o r c a
 C a l o r
 l o r c a
 c a l o r
 l o r c a
 c a l o r
 l o r c a
 c a l o r

⁹⁹⁷ Francisco Pino, *Distinto y Junto. Poesía completa*, cit., p. 176. Para obtener una visión de conjunto de la obra de Pino léase la ponencia de Juan Manuel Rozas presentada al Congreso de Literatura Contemporánea en Castilla y León (León, mayo-junio de 1985), "Poesía de renovación y experimentación", en *Literatura contemporánea en Castilla y León*, Junta de Castilla y León, 1986, pp. 113-148.

Pino descoyunta las palabras y, en vez de dispersarlas por la página, las organiza cuidadosamente siguiendo un movimiento de ziz-zag, que evoca simbólicamente al relámpago y al dios de la luz, Zeus. La conveniencia de emparentar al poeta con Zeus reside en que aquél simboliza el pensamiento iluminador, la intuición, del que se considera portador al vate ⁹⁹⁸. El poeta ostenta un estatuto especial que el parónimo disémico *lor* se encarga de resaltar.

Señalan Ricardo Senabre y Cesar Nicolás que las formaciones paronímicas pueden presentar en ocasiones un solo término, que el lector debe completar adivinando el vocablo suprimido ⁹⁹⁹. Aquí la sílaba *lor* desempeña la función de gozne entre dos planos, el visible y el oculto. En el primero menciona un título de nobleza inglesa, *lord*, mientras que en el plano oculto sugiere paronímicamente el intertexto "loor", 'alabanza'. El poeta, magnificado con la dignidad nobiliaria,¹⁰⁰⁰ se encuentra rodeado de una atmósfera hostil, como demuestran las resonancias escatológicas del dífono /ka/, la reiteración al comienzo y al final de la palabra *calor* y el distanciamiento silábico. El espacio gráfico condensaría una situación dramática, en la que el creador, dechado de grandeza y elegancia, ocupa el centro, mientras que en los márgenes se nos describe, a partir de un clima asfixiante,¹⁰⁰¹ un medio inculto, de costumbres gazmoñas, del que el artista se siente segregado.

Si Francisco Pino manejó el palíndromo silábico para comunicarnos cómo la inversión del mismo apellido de Lorca constataba la fractura entre el artista y la sociedad, Eduardo Scala, que también practicará en *RE/TRATOS* la relación motivada entre el nombre y el personaje, empleará ese mecanismo para especular sobre el amor

⁹⁹⁸ Vid. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 1086.

⁹⁹⁹ Ricardo Senabre, "Juegos retóricos en la poesía de Blas de Otero", Separata de *Papeles de Sons Armadans*, 125, Madrid-Palma de Mallorca, 1966, p. 141 y César Nicolás, "Juegos verbales en la poesía satírica de Quevedo", en AA. VV., *Quevedo en su centenario*, Cáceres, Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, 1980, p. 70.

¹⁰⁰⁰ El sentimiento de admiración que despierta el poeta en el homenajeador se manifiesta, además de en *loor*, en el anagrama *caro*, caro Lorca.

¹⁰⁰¹ La opresión social que simboliza el calor se intensifica dramáticamente con el calambur, (L)orca, preludio del ajusticiamiento que sufrirá Federico por parte de los nacionales.

en "OÍR LAÚD", poema perteneciente a *Cuaderno de agua* ¹⁰⁰². El poema arranca (Figura 74) con una llamada a participar en la secreta armonía cósmica que conlleva el laúd ¹⁰⁰³. Tras el ruego, late un intertexto poético. En la Oda a Francisco Salinas de Fray Luis de León Dios es representado como el gran maestro que, aplicado a la inmensa cítara del universo, produce un son sagrado ¹⁰⁰⁴. Esa imagen y la concepción cósmico-musical subyace en "OÍR LAÚD". Cuando se tañe el instrumento, vibran las esferas y se crea un ámbito propicio para la *consonante respuesta*. En la oda luisisana el alma que oye la música de las esferas alcanza un estado de plenitud extática ("*Aquí el alma navega/ por un mar de dulzura y, finalmente/ en él así se anega, que ningún accidente/ extraño o peregrino oye o siente*"); en cambio, en el texto scaliano la música celestial se convierte en estímulo de la concordia amorosa. Por eso se nos apremia, "AMAD" ¹⁰⁰⁵. Llegados a este punto, el texto se adensa; por lo que el receptor habrá de reconstruir los palíndromos silábicos que, disimulados más allá de la superficie, contagian de nuevos sentidos al mensaje ¹⁰⁰⁶.

¹⁰⁰² Eduardo Scala, *Poesía...*, cit., p. 109.

¹⁰⁰³ La lira, inventada por Hermes o por una de las nueve musas, Polinia, es el símbolo de los poetas y, por extensión, el instrumento de la armonía cósmica: Vid. J. Chevalier, y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 650-651. Pero la música, a la vez que se erige en medio para alcanzar la plenitud, se constituye en canto de alabanza al Supremo Maestro, Dios. Si permutamos el primer verso, descubrimos el anagrama *ORI LAUDA* que alude a la segunda parte del oficio religioso, los laudes, que se entonan después de los maitines al amanecer: *ori* raíz del latín *oriri* significa "nacer, salir los astros".

¹⁰⁰⁴ *Poesías* (edición, introducción y notas del padre Ángel Custodio Vega, O. S. A.), Barcelona, Planeta, 1980, pp. 15-17.

¹⁰⁰⁵ Aunque no se formula como tal en el texto, pensamos que la estructura apelativa del poema —oír...amad- se sustenta en un razonamiento de base causal: A, A porque B, B. Por tanto, el ruego inicial al lector para que haga algo se acompaña de una justificación.

¹⁰⁰⁶ Tal vez como un guiño al lector para que no ceje en sus indagaciones, la palabra inicial OÍR encierra el anagrama *orí*, con el que se designa el juego del escondite y, en especial, el grito con que se avisa al que busca a fin de que comience el juego.

OIR LAÚD,
 OIR TVUD
 AMAD.
 DAMA

Ilustración 76. Cuaderno de Agua (1984)

Veamos cómo una simple invitación al amor se transforma en la representación plástica de la hierogamia. Rotemos la sílabas de "AMAD" y surgirá la palabra inglesa *Adam* 'Adán' que, junto con el retrógrado "DAMA", clarifican la advertencia *AMAD Adam DAMA*.

Desde el punto de vista espacial, la unión del hombre y la mujer adquiere tintes míticos, ya que la posición de arriba-abajo, reservada respectivamente a *Adam* y DAMA, denota las nupcias del Cielo y la Tierra. La fecundación será sugerida por el palíndromo silábico *mada*, eco del *mother* inglés 'madre'. La Tierra, convertida en madre, escogerá para manifestarse uno de sus símbolos más constantes, el de las aguas. La identificación metafórica de la "DAMA" con el río trae a colación una creencia milenaria, según la cual el agua es el principio de todas las cosas y, en suma, el símbolo de la maternidad¹⁰⁰⁷. Las "aguas maternas" albergan disueltos en su seno los principios masculinos y femenino, "DAMA, DUAL RÍO".¹⁰⁰⁸ De ellas brotará la vida.¹⁰⁰⁹

Esta imagen acuática posee, además, implicaciones psicoanalíticas, alquímicas y metapoéticas. El pensamiento inconsciente iden-

¹⁰⁰⁷ Véase "agua" en J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 52-60 y J. E. Cirlot, *Diccionario...*, cit, pp. 54-56.

¹⁰⁰⁸ El hecho de que la palabra DAMA esté contenida dentro de ADAM es interpretado en la tradición cabalística como signo de la ligazón hombre-hembra y de la procedencia de la mujer de la costilla de Adán. Dice *El Zohar* (edición de Marcos-Ricardo Barnatán, Madrid, Ediciones del Dragón, 1986, pp. 37-38): "Además las palabras "hagamos al hombre" significan que Dios impartió a los seres inferiores que vinieron del mundo superior el secreto de formar el nombre divino ADAM, que abarca lo superior y lo inferior en virtud de sus tres letras: *alef, dalet* y *mem* final. Cuando estas tres letras descendieron juntas en su nombre completo se encontró que en ADAM estaban el varón y la hembra" .

¹⁰⁰⁹ No menos interesantes resultan las lecturas que combinan los términos de arriba y abajo: *Oír río* y *Laúd dual*. Ambas combinaciones subrayan la importancia de la música como fuente de conocimiento, como vía para traspasar la dualidad, reflejada en el laúd, en el río, y lograr la unidad.

tifica el agua y, por extensión, toda bebida placentera con la leche ¹⁰¹⁰. Luego el “dual río” rememoraría la sensación de placidez que transmitía la leche materna: *mama* resuena en el interior del doble *AMAD DAMA*.

Dentro del sistema alquímico, el “dual río” designa al *agua ígnea*, el disolvente compuesto de agua y fuego que prepara la consecución del mercurio filosófico, el retorno a lo primordial. Si, al decir del poeta en el preámbulo, la conjunción de ambos planos (cielo-suelo, anverso-reverso) proporcionaba la visión primordial y última, la insinuación del motivo hermético del *regressus ad uterum* lo confirma. Según Paracelso, el regreso a la madre traducía una experiencia espiritual de retorno a lo originario, a la naturaleza en estado primitivo ¹⁰¹¹. El ruego a la unión amorosa (*AMAD*) y la regresión al estado prenatal apuntarían a la primera de las fases de la transmutación alquímica, la disolución de la materia prima o *nigredo*.

Por su parte, el “dual río” replantea en el nivel figurativo, como antes lo hicieran el surco y el raíl ¹⁰¹², el tema de la duplicidad que la pareja de versos bústrofélicos acarrea en el nivel formal. El enfrentamiento de planos con el trasfondo del agua remite, a través del motivo del espejo, al problema del conocimiento y de la verdad ¹⁰¹³. El autor es consciente de esa dimensión intelectual de su obra y, al tiempo que orienta en el preámbulo de *Cuaderno de agua* el sentido de la lectura, estimula mediante el ruego el papel del receptor que, durante el acto de lectura, debe rastrear en la estructura subyacente del texto para transformar en significado las zonas de indeterminación:

¹⁰¹⁰ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, Librairie Jose Corti, 1942, p. 158.

¹⁰¹¹ Mircea Eliade, *Herreros y alquimistas*, Madrid, Alianza, 1986, p. 136.

¹⁰¹² "AY, SENOS SOL, RAÍL" se lee en el poema inicial de *Cuaderno de agua*.

¹⁰¹³ Late en la obra scaliana una concepción hermética del universo como teatro de espejos, en el que cualquier cosa refleja y significa todas las cosas. Como quiera que todo puede ser signatura de todo, el juego de correspondencias remite a una mística de la deriva de sentido, a una semiosis ilimitada: Vid. Umberto Eco, *Los límites ...*, cit., p.53. Iuri Lotman sostiene que el mecanismo especular constituye la base del diálogo que se produce en todos los procesos de generación de sentido. Entre los fenómenos que obedecen a esa simetría cita el motivo del espejo y del reflejo: *La Semiosfera...*, cit., p. 42.

“El poema manifiesta una doble imagen, agua del cielo-suelo: agua-una. El-la agua y su reflejo nos otorga la visión primordial y última, en su transparencia leemos la incesante rueda de la palabra transformada.

Sumergir la visión en la SECaGUA de las 32 voces transfiguradas del poema: girar el libro (reverso-verso) propicia la revelación: línea de círculos continuos, imagen de la eternidad-fugacidad”.¹⁰¹⁴

Pero antes de examinar otras formas de abordar el espejo como correlato temático del retrocado, resumamos los valores simbólicos de aquél.

1.5. 2. EL ESPEJO

De modo general, podemos decir que el espejo es considerado símbolo de la conciencia. Más específicamente, Cirlot vincula el espejo con el pensamiento, en cuanto éste es el órgano de la autocontemplación y del reflejo del universo ¹⁰¹⁵. El mito de Narciso ejemplifica ese sentido, ya que, frente a las aguas, asiste a la revelación de su identidad y su dualidad intrínseca. Otros autores sostienen que el espejo es instrumento de iluminación, desde el momento que refleja la inteligencia creadora ¹⁰¹⁶. Con frecuencia, la inteligencia celeste se proyecta simbólicamente como un sol en el corazón del hombre, que es asimilado, a su vez, con un espejo.

El poema “Espejo del exorcismo” de Bernardo Schiavetta nos depara una representación isomórfica del objeto ¹⁰¹⁷. Construido sobre la repetición de versos heptasílabos ¹⁰¹⁸ y articulado sobre la in-

¹⁰¹⁴ Eduardo Scala, *Poesía...cit.*, p. 295. Recogido en el apéndice final de esta tesis.

¹⁰¹⁵ Véase "espejo" J. E. Cirlot, *Diccionario...*, cit., p. 194.

¹⁰¹⁶ Cfr. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 475

¹⁰¹⁷ *Fórmulas para Cratilo*, Madrid, Visor, 1990.

¹⁰¹⁸ Ese protagonismo del número lo aproxima a los poemas aritméticos de la Antigüedad, en los que el simbolismo numérico y la repetición de segmentos iguales genera poe-

versión de los elementos integrantes, el poema constituye un claro testimonio de diagrama especular. Se establece, por tanto, una relación motivada entre realidad y lenguaje, que afecta tanto al plano gráfico como al sintáctico y fónico:

ESPEJO DEL EXORCISMO
eidolon

espejo del reflejo
endiablado y amado
espejismo y abismo
idolejo o diablejo
abismo y espejismo
amado y endiablado
reflejo del espejo.

En un primer acercamiento captamos que el poema presenta un diseño rectangular, dividido en dos secuencias de tres versos cada una, y en la que la segunda, tras el eje central, reproduce de forma quiásmica y refleja los términos de la primera. Esa dualidad estructural se extenderá hasta el ritmo binario de los versos, las rimas en eco (espejo reflejo, endiablado amado espejismo abismo) y los términos antitéticos: datos que apuntan a que nos podríamos hallar ante una recreación del mito de Narciso. Recordemos que Gaston Bachelard señalaba como rasgo básico del narcisismo la dualidad y que la ligazón que unía a Narciso con la ninfa Eco es retomada en el texto mediante el emparejamiento que une al espejo con el eco.¹⁰¹⁹

mas con indudables resonancias icónicas: E. Robert Curtius, "La composición numérica", en *Literatura europea ...*, cit., pp. 700-718.

¹⁰¹⁹ "Eco est sans cesse avec Narcisse. Elle est lui. Elle a sa voix. Elle a son visage...Déjà il l'entend dans un murmure, comme le murmure de sa voix séduisante, de sa voix de séducteur": Gaston Bachelard, *L'eau...*, cit, p. 34.

El texto parece continuar el modelo medieval del *carmen cancellatum* porque, atravesando el texto matriz, surge un intertexto en diagonal que aporta un nuevo estadio de lectura: *yo (h)oy* ¹⁰²⁰. El motivo de Narciso da pie al autor para formular el problema de la identidad del hablante poético: ¿Es el artista o el hombre el referente de ese yo lírico? ¹⁰²¹. A tenor del título, inferimos que la obra nace con el designio de exorcizar el narcisismo estético. De los sufijos despectivos *idolejo* y *diablejo* se desprende el rechazo a identificar el hombre histórico con el sujeto poemático; sin embargo, a pesar de la oposición frontal a los excesos del Romanticismo, la objetividad a ultranza resulta también inviable, porque espejo y reflejo son dos realidades inseparables. Consecuentemente, el poeta ya no se muestra al lector como una subjetividad concreta sobre la que versa el poema, sino como una voz que canta, como una interioridad que se revela por medio de la palabra. Y el poema sería el espejo en el que el lector puede reflejarse también en tanto que se dibuja la figura del yo "endiablado y amado" en un instante del devenir histórico: *yo (h)oy* ¹⁰²².

Si el motivo del espejo nos ha servido para evidenciar en los poemas de Scala y de Schiavetta la autorreflexividad del discurso poético, aportamos ahora un ejemplo de Alejo, en el que el espejo proyecta imágenes contradictorias que desencadenan en el autor una reacción de repulsa.

La obra de Justo Alejo ha de enmarcarse en los intentos de los años sesenta por renovar en profundidad la estética del compromiso. Él apostará, según Juan Manuel Rozas, por una poesía de disección

¹⁰²⁰ Define Dick Higgins el *carmen cancellatum* como una variedad del laberinto, "in which the basic text is a field, almost always a rectangle, and a shape of some kind "cancels out" letters from the background field in such a way as to form as intextus": *Pattern Poetry*, cit., p. 171.

¹⁰²¹ Según J. Sabellicus (*op. cit.*, p. 26), el número siete indica reflexión después de la fatiga, puesto que alude al día en que Dios descansó después de la Creación. A nuestro juicio el empleo del siete junto con la evocación del mito de Narciso subrayan la voluntad de introspección, de autoconocimiento sobre la que se cimenta el poema.

¹⁰²² Anne-Marie Christin en el artículo "Glissements de l' énonciation: de l' autoportrait au calligramme" (en Roger Laufer (ed.), *Le texte en mouvement*, Paris, PUV, pp. 77-93) estudia el tratamiento pictográfico e ideogramático que el tema del autorretrato ha tenido en el "Miroir" de Apollinaire y "Le plongeoir de Narcisse" de Leiris respectivamente.

y de rotura sintáctica que no llega nunca al mero juego del letrismo, sino que ahonda en el examen morfológico y semántico del signo lingüístico.¹⁰²³

Así pues, en su poema "AROMAZ" (Figura 75)¹⁰²⁴ nos ofrecerá dos perspectivas del topónimo Zamora. Una, de carácter progresivo, porque, invertida la palabra, se encara desde la primera letra del abecedario y se cierra con la última (AROMAZ), y otra, de carácter regresivo, puesto que la transcribe en su forma habitual, desde la última letra del alfabeto hasta coronarla con la primera. Ambas soluciones se corresponden, respectivamente, con una imagen idílica del pasado y con la situación patética del presente, y despiertan en el autor, como veremos, sentimientos encontrados.

¹⁰²³ "Poesía de Renovación y de Experimentación", en AA. VV., *Literatura contemporánea en Castilla y León*, cit. , p. 139.

Años antes, Rosa Chacel infería que, como Justo Alejo buceaba en las palabras para realzar sus sentidos implícitos, su poesía era un canto a la cultura y al lenguaje del que provenía: "La poesía de Justo Alejo, *Poesía*, 9, 1978.

¹⁰²⁴ Justo Alejo, *monuMENTALES REBAJAS*, Valladolid, Librería Anticuaria Relieve, 1971. Reproducido como encarte por el nº 9 de la revista *Poesía*.

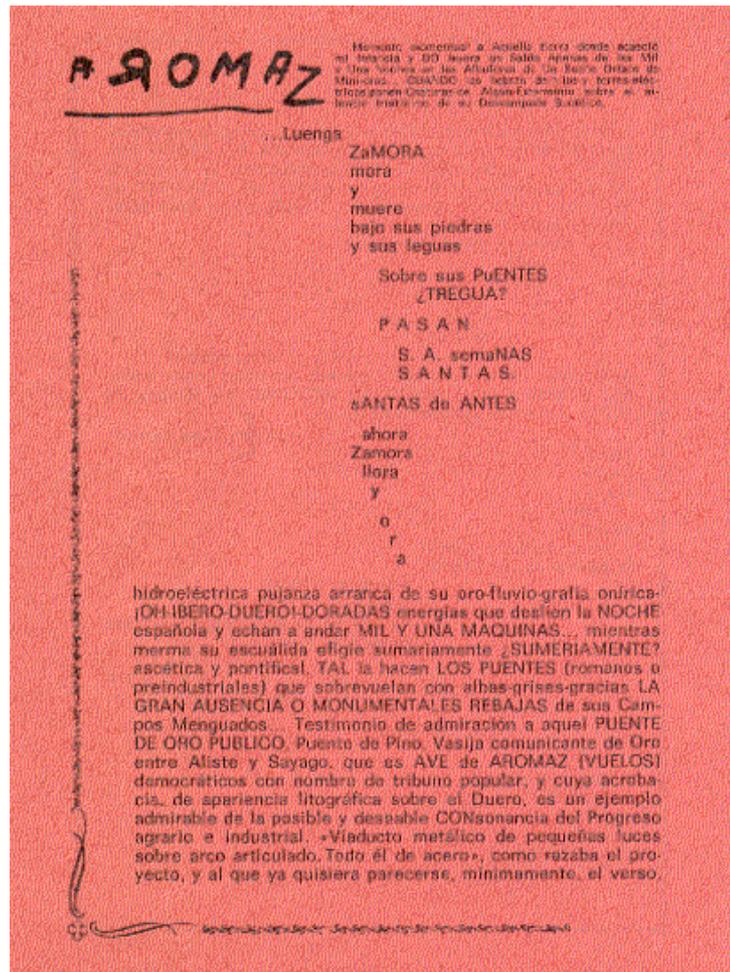


Ilustración 77. J. Alejo, *monuMENTALES REBAJAS* (1971)

La variante AROMAZ transmite mediante los anagramas implícitos la emoción ante la belleza milenaria (ROMA) y la nostalgia de su niñez (RAMO, AMOR). No en balde fue en "el silencio tristísimo de su Descampado bucólico", donde transcurrió su infancia.

ZAMORA inspira en el ánimo un afecto de repudio, de aborrecimiento. La vecindad de los parónimos *mora* y *muere* evidencia la condición decrepita de la ciudad castellana, ocupada exclusivamente en el lamento y los rezos. La supremacía del hecho religioso le llevará a ironizar sobre la pureza de intenciones con que se celebra la Semana Santa. Ante todo, se trata de un negocio, como lo manifiestan las siglas S. A., en tanto que los adjetivos realzados en mayúsculas y reagrupados paragramáticamente, SANAS, SANTAS, contribuyen a destacar su condición de ganancias saneadas y libre de error o vicio. Ante ese estancamiento, ante esa miseria espiritual el

poeta entona un "Memento momentual". Nos confiesa su malestar a través de la rima en eco, el calambur *llora y_ora* y el escalonamiento descendente de las grafías como un llanto, una oración o una vida que se escapa ¹⁰²⁵:

"ahora
Zamora
llora
y
o
r
a"

El poeta no se complace en el sufrimiento que le produce la "escuálida efigie sumariamente ¿SUMERIAMENTE? ascética y pontifical", sino que se distancia y cifra en el progreso, simbolizado en la "hidroeléctrica pujanza", el remedio para estos "Campos Menguados". Con todo, ese ardor reformista desbordará los márgenes del enunciado verbal para proyectarse como imagen impresa. Si se observa el poema desde el costado izquierdo, la disposición gráfica si-

¹⁰²⁵ A lo largo del libro *monuMENTALES REBAJAS* registramos, junto al uso elegíaco del calambur, testimoniado además en *Marbella entre mil ríos* (1994), numerosos ejemplos de calambur con intención irónica. Tres son los procedimientos más comunes para resaltar el calambur. Uno, la alternancia mayúsculas minúsculas, como sucede en el poema "Vallejo": "...un perfil de exactiSIMA MUERTE", donde las mayúsculas igualan los términos de una imagen SIMA MUERTE. Además el poeta acude al empleo de la negrita y a un cuerpo mayor de letra para intensificar el desamparo que transmite el vate peruano: ¡¡¡**QuEridísimo** perro!!! Dos, el recurso del encabalgamiento que destaca los vocablos contrapuestos. Así,

ca-
MISERIA

nos ofrece una visión ácida de la publicidad comercial. "Camisería" encierra el calambur *miseria* y el dífono con connotaciones escatológicas /ca/. Tres, la supresión del espacio entre palabras: "confecciones deSASTRERIA". Aquí se alude a la ínfima calidad de los artículos en rebaja.

mula la fisonomía de un puente, que pretende ejemplificar "la posible y deseable CONsonancia del Progreso agrario e industrial".¹⁰²⁶

El simbolismo solar del espejo aflora en el poema que Eduardo Scala compusiera en 1980 en homenaje a Ramón Llull. Antes de llegar a él, reparemos en la dedicatoria de *Cuaderno de agua*, consagrado a la memoria de Llull.

El apellido Llull, al leerse de igual manera de izquierda a derecha que de derecha a izquierda, de abajo a arriba y viceversa, es como un espejo que difundiera la luz que recibe. La perfecta correspondencia de los grafemas denota la sinceridad y verdad del referente, cualidades éstas que han sido siempre relacionadas con el objeto especular en los cuentos iniciáticos de Occidente, en el ritual de las sociedades secretas.

El retrocado nos aporta nuevos argumentos para comprender la dedicatoria. El autor pretende honrar el recuerdo del célebre mallorquín, introductor del movimiento en la memoria, mediante el obligado acto de rotación que impone el retrógrado al soporte gráfico. Del mismo modo que las figuras de *Ars Magna* consistían en su mayoría en círculos concéntricos que, cuando giraban, producían combinaciones entre las *Dignitates Dei* inscritas en ellos¹⁰²⁷, el lector de *Cuaderno de agua*, al dar la vuelta al libro, se enfrenta a una variante del primer enunciado con la que traba una relación de interpenetración semántica.

Como anotamos, nuestro autor evidencia un vivo interés por los nombres propios. Se fundamenta en la convicción cratiliana de que los nombres encarnan la naturaleza, reproducen el ser ¹⁰²⁸. Recordemos que fue Roland Barthes quien acuñó el término cratilismo para referirse a la creencia que en el fondo todo escritor tiene de que

¹⁰²⁶ No nos parece descabellada nuestra apreciación si tenemos en cuenta el deseo expresado por el autor de que el verso se parezca mínimamente a "un viaducto metálico de pequeñas luces sobre arco articulado".

¹⁰²⁷ Vid. F. Yates, *El arte...*, cit., p. 208 y U. Eco, *La lengua ...*, cit., pp. 58-64.

¹⁰²⁸ Jean Bollack, "L'en-deçà infini. L'aporie du Cratyle", *Poétique*, 18, 1974, p. 310. Sobre la base de la vinculación del nombre con la cosa se desarrolló en el pasado la práctica anagramática de la onomatomanía, consistente en adivinar el destino contenido en los nombres.

los signos no son arbitrarios y que el nombre es una propiedad natural de la cosa ¹⁰²⁹. Por tanto, cuando un escritor inventa un nombre propio está sometido a las reglas de la motivación. En el caso de la onomástica de Proust, Barthes resume las motivaciones a tres: la natural, basada en el simbolismo de los sonidos y grafías, la secundaria, por la que el nombre propio imita a otros nombres y la cultural, que toma como referencia la historia de la cultura. Por considerar el nombre propio como signo catalizable, el escritor debe llenarlo de sentido, aunque al final sea el lector el que pueda agregar o quitar elementos a su armadura sémica ¹⁰³⁰. En esa línea de análisis hemos de remitir a François Rigolot y a Gérard Genette. El primero sostiene que en la literatura el nombre propio abandona la función identificadora asignada a los antropónimos en el lenguaje común para dotarse de una significación que nada tiene que ver con su origen apelativo ¹⁰³¹. Toma el célebre epigrama de Marot, "Du Lieutenant criminel de Paris et de Samblançay", como ejemplo para abordar el estudio de los mecanismos de motivación onomástica ¹⁰³². El segundo desarrollará en su libro *Mimologiques* (1976) la interpretación cratíllica de la escritura. Según la cual, el aspecto gráfico estaría motivado por el contenido del mensaje al igual que el sonido por la expresión ¹⁰³³.

Con ese espíritu mimológico Eduardo Scala explorará los nombres de ilustres personajes de la historia de la espiritualidad (San Juan de la Cruz, Santa Teresa, Rumí, Ibn Arabi, Abulafia, etc.) en sus *RE/TRATOS* (2000) y los representará como signos plenos, radicalmente motivados y conectados. El simbolismo fónico y gráfico, las relaciones paronímicas, las formaciones paragramáticas y la intertextualidad de carácter literario y extralingüístico constituyen las

¹⁰²⁹ *Crítica y verdad* (1966), México, Siglo XXI, 1994, p. 52.

¹⁰³⁰ "Proust y los nombres" (1967), en *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos* (1972), Buenos Aires, Siglo XXI, 1973 pp. 171-190.

¹⁰³¹ "Poétique et onomastique", *Poétique*, 18, 1974, p. 194.

¹⁰³² Este procedimiento de invención lingüística ha sido registrado con el nombre de *etymologia*. Consiste en desarrollar las situaciones, juegos, caracteres que suscitan la forma de los nombres. Ha sido empleado tanto por la creación popular como literaria: Pierre Guiraud, "Etymologie et etymologia", *Poétique*, 11, 1974.

vías fundamentales para la redefinición semántica de los nombres. Veamos dos de ellos, los consagrados a Ramon Llull y a Herman Hesse.

Presenta el poema de homenaje a "Ramón Llull" ¹⁰³⁴ un esquema centróradial, en el que todas las líneas de fuerza confluyen en un eje común constituido por el grafema **U** (Figura 76). Desde el punto de vista icónico, la letra **U** esboza una figura semiocular que los parónimos del catalán contenidos en Llull, como *ull* (ojo) y *llu(m)* (luz) ayudan a materializar. Por tanto, en el centro de la composición luce un ojo que, morfológicamente, remite al sol. Según Chevalier, en las tradiciones egipcias, el ojo, al ser de naturaleza solar, se revela fuente de luz, conocimiento y fecundidad. En consonancia con esa creencia, nuestro poema registra una pareja difusión de la luz mediante la aliteración de las eles, fonema consonántico que connota lo que fluye y penetra en las cosas haciéndolas renacer.

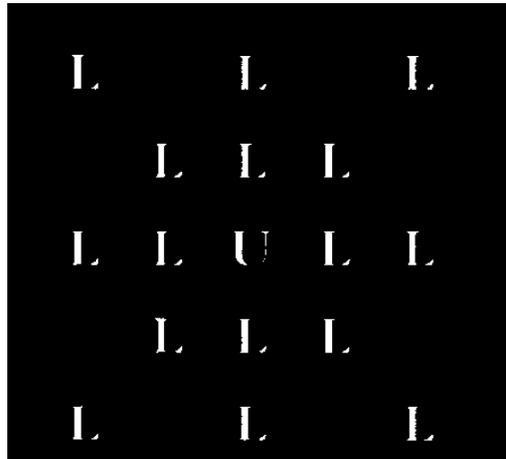


Ilustración 78. E. Scala, *Re/tratos* (2000)

¹⁰³³ *Mimologiques, op. cit.*, p. 337.

¹⁰³⁴ Poema expuesto en el Colegio de Arquitectos (Palma de Mallorca, 1987) dentro de la muestra *POE+ Espaciales*, más tarde incluido dentro de la antología de J. M Parreño y J. L. Gallero, *8 poetas raros*, Madrid, Árdora, 1992, p. 112 y finalmente publicado dentro del catálogo que con motivo de la exposición *Re/tratos* ha sacado Ediciones de la Imprenta, 2001, en coedición con Calcografía Nacional, Academia de Bellas Artes de San Fernando. Instituto Cervantes y Universidad de Alcalá.

La posición focal del grafema **U** nos permite introducir otros matices de sentido, puesto que en la obra de Scala se superponen las valencias simbólicas como si fueran cajas chinas.

La anterior imagen del ojo solar que lanza sus rayos hacia las ocho direcciones del espacio se convierte ahora en un sol espiritual que brilla en el corazón del mundo y que se considera manifestación de la Divinidad. La equivalencia Sol=Dios circuló habitualmente en la obra de los espirituales españoles de los siglos XVI y XVII. Es el caso de Malón de Chaide, Fray Luis de León, Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz. Se incardinaba esa equiparación lumínica dentro de la red metafórica que componían las imágenes de la luz y de la noche ¹⁰³⁵. La luz como núcleo imaginativo se identificaba con Dios y, por extensión, con la Fe y la Sabiduría.

Igualmente es lícito pensar que el grafema **U** recoge el viejo topos del ojo del alma ¹⁰³⁶. Así que el ojo central brillaría, porque se hace portador de la luz que proviene de la revelación divina. Y los rayos que emite son, gracias a la reiteración de eles, el reflejo metonímico del Logos , del Verbo hecho Carne ¹⁰³⁷.

Cambiamos ahora de enfoque y, en vez de centrarnos en el detalle, observemos el poema en su globalidad. Seguramente su examen nos reportará elementos de interés. De entrada, percibimos un armazón similar al de una rueda, símbolo solar en la mayor parte de las tradiciones, que contiene una *imago mundi* de la que el cubo es el centro inmóvil y la circunferencia la manifestación que emana de aquél por efecto de la radiación.¹⁰³⁸ Nuestro poema, al igual que el tipo más frecuente de rueda, consta de ocho radios, cifra que simboliza la regeneración.

Volvamos de nuevo nuestra mirada al eje de la composición. La **U** nos ayudará, fruto de la polivalencia de los signos, a configurar

¹⁰³⁵ F. Gómez Solís, *Índice ...*, cit. ., pp. 657-660.

¹⁰³⁶ Vid., E. Curtius, cit., p. 201. Por lo demás esta expresión se hizo muy popular tanto entre los escritores paganos como eclesiásticos (Plotino, San Agustín, San Pablo, San Gregorio Nacianceno, etc) e incluso en la mística cristiana y musulmana: Cfr. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.* p. 771.

¹⁰³⁷ Vid. H. Bayley, *op. cit.* , p. 341.

¹⁰³⁸ Vid., J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 896.

otro significado. Parte éste de que la **U** designa metonímicamente el numeral uno. Alegóricamente, el Uno significa el Principio activo, el lugar simbólico del ser que promueve todo cuanto existe en el Universo, el centro místico desde el que se irradia la luz del Espíritu ¹⁰³⁹. La representación que E. Scala nos ofrece del personaje Iuliano, abocetado por medio de símbolos solares como ojo del alma, se corresponde con la imagen cultural que se tiene de él como chamán, visionario ¹⁰⁴⁰. Como aquéllos, auspicia que el hombre acceda a la Luz divina que emana del centro y se renueve.¹⁰⁴¹

Otro personaje retratado (Figura 77) es el alemán Herman Hesse, autor de novelas como *Demian*, *Siddharta* o *En el juego de los abalorios*, donde se abordan temas esotéricos, filosóficos y místicos afines al universo scaliano.

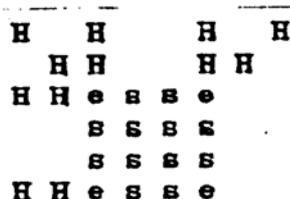


Ilustración 79. *Re/tratos* (2000)

También en esta ocasión se pondrá en juego el simbolismo de las letras, de las figuras geométricas y de los números. Destaca del conjunto el grafema H. Harold Bayley en *The Lost Language of Symbolism* sostiene la correspondencia de la letra **H** con el um-

¹⁰³⁹ *Ibidem.*, p. 1039.

¹⁰⁴⁰ Reparemos en que la raíz del *Ars Magna* Iuliana fue una experiencia iluminativa en la montaña Randa (1272), en el corazón de la isla. Tras ella inició la elaboración de un Arte universalmente válido a partir de los atributos divinos que penetraban la Creación entera: Vid., F. Yates, *El arte...*, cit., p. 206. Con esta visión el poema parece hacerse eco, además, de la faceta de mago, maestro en la Cábala y Ciencias Herméticas que el período renacentista difundiera de él.

¹⁰⁴¹ En ese caso, la rueda solar remitiría a las bíblicas ruedas incandescentes que encarnaban el poder de iniciar en los misterios: Vid., J. Chevalier A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 898.

bral.¹⁰⁴² Como lugar de paso entre dos mundos, la **H** facilita el acceso hacia un recinto interior, el cual está constituido por un cuadrado en el que se repite el palíndromo *esse* (ser) seis veces. El número seis, número de la Creación divina, comporta las nociones de equilibrio y orden, de ahí que se ponga en relación con el amor conyugal, la casa.¹⁰⁴³ La constelación cuadrangular, formada por la reiteración del latinismo *esse* sugiere un lugar de meditación y recogimiento, en el que el siseo onomatopéyico que producen las eses y la estabilidad que comunica la forma cuadrada ¹⁰⁴⁴ crean las condiciones necesarias de tranquilidad y silencio para el reencuentro con uno mismo. Además en *esse* hayamos disueltos los calambures *es, sé* con los que se nos invita a alcanzar la armonía interior. En consecuencia, si el recinto cuadrado se asocia con la casa y el infinitivo *esse* significa 'ser', concluimos que estaríamos ante la Casa del Ser, la morada del Supremo Hacedor ¹⁰⁴⁵.

Pero, como en el acto de recepción de la obra literaria, la capacidad semántica del lenguaje se amplía hasta el punto de crear una peculiar entropía de contenido poético, el lector, que sabe que en el texto no hay nada casual, debe calibrar todos sus componentes, porque, por insignificantes que puedan ser, son portadores de información semántica.¹⁰⁴⁶ Por ese motivo, al tener que elaborar significados que hagan legibles los textos, el papel de lector se activa. En el caso que nos ocupa, el nivel de participación del lector en la producción del sentido es muy elevado por el alto coeficiente de indeterminación de los textos. En estas circunstancias, el lector, cuya misión consiste en realizar proyecciones de sentido que convengan a las expectativas generadas por el texto, toma conciencia más que

¹⁰⁴² *Op. cit.* p. 364.

¹⁰⁴³ Cfr. J. Sabellicus, *La magia de los números.*, cit., p. 24.

¹⁰⁴⁴ Numéricamente, el cuadrado se identifica con el cuatro. De forma general se puede considerar el cuatro como símbolo del mundo estabilizado: Vid., J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 371.

¹⁰⁴⁵ Acaso sea pertinente traer a colación que en los emblemas medievales las **SS** representan el *Sanctus Spiritus*: Vid., H. Bayley, *op. cit.*, p. 341.

¹⁰⁴⁶ Vid., I. Lotman, *Estructura ...*, cit., p. 42.

nunca de cómo sus decisiones interpretativas son sobrepasadas por el potencial semántico del texto ¹⁰⁴⁷.

Continuando con esa búsqueda de coherencia semántica, el receptor advierte que dentro del cuadrado se inserta una cruz. En principio, el hecho no sorprende, porque la cruz es la expresión dinámica de la cuaternidad, aunque sí resulta insólita su constitución, una cruz formada con eses. Fruto de ese choque de perspectivas, surge un punto de indeterminación que el lector debe anular acudiendo a sus conocimientos enciclopédicos. Ciertamente que el maridaje simbólico entre la cruz y la representación ideogramática de la **S**, la sierpe, parece contradecir la tradición cristiana, en la que la serpiente, desde el Génesis, siempre había sido estimada como prototipo del Mal; no obstante, el poema se hace eco de otra interpretación también de origen bíblico, pero menos extendida ¹⁰⁴⁸, según la cual la serpiente de bronce, que Moisés clavó en la cruz para que fuera vista por todo el pueblo y se librara de la plaga que padecía, connota al Cristo Salvador. Por tanto, el recinto cuadrado se transforma en un templo *ad quadratum*, en la que la planta figura un *gammadion*, o sea, una cruz rodeada de cuatro "e" que designan a los cuatro Evangelistas.

Con todo, el texto admite otras posibilidades interpretativas desde el momento que los alquimistas interpretaron la imagen de la cruz con la serpiente clavada en ella como símbolo de la fuerza curativa del elixir mercurial ¹⁰⁴⁹. Aplicada la clave esotérica en la lectura, afloran elementos tales como la **H** o la doble s susceptibles de ser analizadas como señales herméticas. A tal efecto, **H** aludiría metonímicamente al fundador de la alquimia, Hermes, que en su papel de mensajero permitiría el acceso a través de las eses dobles, trasunto del caduceo, al estado de plenitud que se alcanza con la *coïn-*

¹⁰⁴⁷ W. Iser, "La estructura apelativa de los textos", en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, cit., p. 148.

¹⁰⁴⁸ Felipe Gómez registra esta imagen en el diálogo 22, 159 de *Peregrinación de Anastasio*, obra publicada *circa* 1613 por fray Jerónimo Gracián: Vid., *Índice...*, cit., p. 171.

¹⁰⁴⁹ Vid., A. Roob, *El Museo ...*, cit., p. 401.

cientia oppositorum, y que no es otro que el conocimiento secreto, la *Sapientia Dei*.

Aunque las perspectivas hermética y cristiana remiten a contextos referenciales diferentes, a la hora de comprender la imagen de la cruz ornada con eses o, lo que es lo mismo, la cruz con la serpiente clavada en ella, se produce una convergencia. Tanto una como otra la valoran como mensaje de liberación y curación.

Como en la situación dinámica de la lectura no cesan de producirse informaciones que retroalimentan los efectos producidos en el lector por los estímulos textuales ¹⁰⁵⁰, comprobamos que las **H** ya no son sólo las puertas que conducen al interior de uno mismo, sino también, y de acuerdo con la cruz formada por eses, "the Portals of Eternity, the Gateway of Life, the Door of Heaven". En apoyo de ese sentido recordemos que la letra **H**, octavo carácter de nuestro alfabeto, conlleva la noción de regeneración y expiación, aneja al ocho ¹⁰⁵¹.

Scala construye un espacio simbólico, en el que letras, números y figuras geométricas se convierten en indicios significativos de la búsqueda de lo Absoluto que el autor de *Siddharta* emprendiera a lo largo de su vida.

En *Ars de Job* (1990), el grado de artificiosidad aumenta considerablemente. A los retrocados ya estudiados hemos de añadir la técnica especular y los mecanismos de experimentación lingüística, tales como el calambur, la dilogía y la adivinanza fonética ¹⁰⁵². Todos ellos dotan al texto de una mayor riqueza estructural y complejidad significativa.

Atendiendo al nivel de simetría alcanzado, distinguimos dos grupos. Incluimos en el primero poemas que hacen gala de una si-

¹⁰⁵⁰ W. Iser, "La realidad de la ficción", en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, *op. cit.*, p. 178.

¹⁰⁵¹ Vid., H. Bayley, *op. cit.*, pp. 31-32.

¹⁰⁵² Carbonero y Sol considera en *Esfuerzos del ingenio literario* (p. 446) "jeroglíficos de letras y palabras en castellano las composiciones de frases y aun de versos por la ingeniosa combinación de las letras consonantes del alfabeto, pronunciándolas de corrido por sus nombres, usando, por consiguiente, al leerlas las vocales que exigen sus nombres". Por ejemplo, *a c i t* se lee aceite.

metría perfecta, mientras que englobamos en el segundo los que muestran bloques irregulares, y que por lo general se disponen según la fórmula de la glosa.

El poema número trece se ajusta al primer tipo. De entrada se muestra como una expresión paradójica que, al contener significados incompatibles, nos plantea la naturaleza dual del texto, refrendada figurativamente por el grafema **S** y el procedimiento especular. Descansa la contradicción semántica del enunciado sobre la ambivalencia del vocablo dilógico "sed", cuyo significado varía según sea estimado verbo o sustantivo ¹⁰⁵³:

Sed
sin
sed.

Como verbo, "sed" lanza una advertencia para que refrenemos los impulsos, los apetitos ciegos. A ese sentido purificador no es ajeno el valor simbólico de la **S**, habitualmente asociado a una escala que tiende hacia el Ser, el Spiritu ¹⁰⁵⁴. A su vez, el poema dieciocho del mismo libro nos ofrece una variante del esquema exhortativo: "¡Sed/del/Ser!". El deseo de trascendencia cristaliza por medio del calambur en la consideración del hombre como sede del Ser, a la par que la reflexión de "Sed" introduce una súplica para que se haga comunicable ese estado de gracia: Des/ del /Ser.

Como sustantivo, designaría el deseo ardiente de plenitud despojado de los instintos que la serpiente bíblica simboliza en el grafema **S** ¹⁰⁵⁵.

¹⁰⁵³ El poema veinticinco descansa sobre el valor disémico de "ve". "Ve" designa a la par 'ver' e 'ir'. Además el poema nos depara una construcción anagramática, ya que si agrupamos "Ve" " Ay", surge tanto *Yavé* como *Vea*. Luego Yavhé se hace visible en el entramado textual.

¹⁰⁵⁴ Vid., J. E. Cirlot, *Diccionario...*, cit., p. 274.

¹⁰⁵⁵ Para ampliar la presencia de alfagramas de matiz simbólico comentados en el capítulo de "El Espacio Gráfico", citemos en este punto los poemas diecisiete y treinta y cinco. En el primero, la grafía **V** sintetiza el movimiento de convergencia que los amantes inician:

Asimismo el lector debe invertir el curso de la lectura para hacer aparecer informaciones sumergidas que son pieza capital para la comprensión total del texto. De nuevo se trata de una expresión paradójica — Des/ sin/ sed"— esta vez referida al hecho de dar sin ambición, desinteresadamente.

Como hemos notado más arriba, el segundo grupo vertebrados dos bloques irregulares, en el que el segundo amplía los elementos del primero. Así ocurre en el poema cinco:

Soy
no
Job,
ay,
que
ya
boj
de
Su
Ley,
soy.

Contiene una declaración contradictoria —Soy no Job— que posteriormente es glosada. Ambas aseveraciones son emitidas por un personaje ficticio, Job, *alter ego* del poeta, y que podría corresponderse con la noción de enunciador formal de Ducrot, quien diferencia las categorías de locutor y de enunciador. Por locutor entiende un ser ficticio que es presentado como responsable del enunciado y que no siempre coincide con el productor efectivo de la obra.

"Ven/que/voy". En el segundo, la letra **M** alude al aspecto regenerador de las aguas, cuyo movimiento perpetuo realza la aliteración de la vibrante *r*. No obstante, el calambur *Sumar* y el eco *Ma-Ma* prolongan su significado para referirse a la muerte como retorno a la madre, como renacimiento: "Mar/ de/ un/ mar/ que/ va/ a/ dar/ a/ Su/ Mar".

Llama enunciador al sujeto de conciencia, al punto de vista desde el que se presentan los acontecimientos ¹⁰⁵⁶.

El yo lírico nombra un proceso de transformación psicológica: cómo negándose como individualidad se convierte en soporte objetivo. El sujeto lírico se imagina como una tablilla recubierta de cera sobre la que Dios ha inscrito sus mandamientos: "que/ ya/ boj/ de/ Su/ Ley/ soy" ¹⁰⁵⁷. Y esa imagen interna se trasladará a la forma externa del libro y a la configuración general de los poemas, que se definirán por la verticalidad y estrechez a imitación de las Tablas de la Ley.

Con todo, "boj" encierra un parónimo implícito, "voz", que extiende la sacralización de la forma material del libro a su autor y mensaje. El poeta se convierte en apóstol, "voz de Su Ley", al tiempo que el contenido se vuelve alimento espiritual, ya que irradia luz divina.

Como es norma en la obra de Scala, el lector deberá trascender la superficie textual e inferir sus implicaciones enunciativas. Habida cuenta del gusto de nuestro autor por un código retórico artificial no es inusual que hallemos hipogramas, anagramas y letras simbólicas. El nombre castellanizado de Jesús se disemina en boJ / dE/ SU, los dos últimos versos forman el anagrama *soleil* (Ley soy) y el trazado circular del fonema O, reiterado cinco veces, recalcan la identificación tradicional de Jesucristo con el astro solar.

En consonancia con la importancia concedida al receptor en la correalización de la intencionalidad dispuesta en el texto ¹⁰⁵⁸, el poema adquiere la dimensión de ruego, que, al dirigirse a los lectores para influir en su conducta, demuestra su carácter perlocutivo, aunque sin la fuerza de los actos de habla ordinarios:

¹⁰⁵⁶ *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación* (1984), Barcelona, Paidós Comunicación, 1986, pp. 198-213.

¹⁰⁵⁷ El complejo metafórico que iguala el alma con una tabla encerada en la que se graba la escritura interna de la memoria es documentada por Frances Yates en *El Arte de la memoria* (p. 52) tanto en las fuentes latinas (*Ah Herennium*, Cicerón, Quintiliano) como en las griegas (Platón, Aristóteles). La escritura se convierte así en depositaria de la sabiduría.

¹⁰⁵⁸ W. Iser, "La estructura apelativa ...", cit., p. 148.

¡Vid
 ser,
 ay,
 ser
 vid
 en
 Su
 Vid!

La repetición léxica pone de manifiesto en el poema treinta y cuatro el protagonismo temático de la vid. El vino, que aparece asociado en numerosas tradiciones como la sufí, la hindú, la dionisiaca al conocimiento iniciático, a la ebriedad sagrada, conserva en la religión cristiana ese simbolismo: Cristo suele compararse a una vid, cuya sangre es el vino de la nueva alianza entre los hombres y la divinidad.¹⁰⁵⁹ Así el empeño de "vid ser" en el poema treinta y cuatro se transformará merced a la torsión del retruécano en el consejo "Servid en Su Vid" , el cual va acompañado de una promesa de sublimación: Servid en su Vid, *Subid*, que el retrocado *Divus* 'dios' certifica ¹⁰⁶⁰. En suma, el creyente asciende por el sacramento de la Eucaristía hasta el Reino de los Cielos y participa de la gracia divina.

Como signos del éxtasis que proporciona la libación del alcohol, el lector puede percibir el tono entusiasta que comunica la oración exclamativa y la reversión especular del enunciado (ver doble).

El terreno fónico nos suministra diversos procedimientos de repetición como la rima, la adivinanza fonética y el *hipograma* que corroborarán los conceptos apuntados por el mensaje verbal. La consonancia (v) **id**, (v) **id**, (v) **id** recalcará la invitación a probar la

¹⁰⁵⁹ Véase el símbolo "vid" en J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 1067-1070.

¹⁰⁶⁰ En el poema dieciocho encontramos una amonestación "Oh,/ id" que redobla su significación con la ayuda del calambur *oid* y el retrocado *dio(s)*. En suma, se nos invita a estar atentos a la llamada divina *Oid a Dios* y a prorrumpir ante su presencia con un *Oh, Dios*.

ambrosía celeste, en tanto que la equiparación del vino con la luz de la sabiduría se desprenderá del deletreo de los grafemas capitales **V, S, V** (Ve, Se Ve y BÉBESE) ¹⁰⁶¹.

Por último, el *hipograma* reproducirá las sílabas directrices del nombre sagrado al que la composición lírica está consagrada. Saussure señalaba como raíz de este fenómeno paragramático una presumible motivación religiosa, ya que "une invocation, une prière, un hymne, n'avait d'effet qu'à condition de mêler les syllabes du nom divin au texte" ¹⁰⁶². En esta ocasión, el núcleo difónico (**Su**), acrecentado con los elementos monofónicos (vid **en**), imita y redobla el nombre latino de Jesucristo, *lesus*, que se erige, por ende, en la palabra-tema del texto.

El poema treinta y tres se articula como una oración que el enunciador lírico dirige a mi Don, duplicado de dueño, Señor en un sentido religioso. En él conviven, fruto de la polivalencia significativa de "vid" y "pan", dos interpretaciones complementarias.

Por un lado, el prurito de "ser:/ Vid,/ ah, / Pan,/ luz/ de/ Tu/ Haz" ha de traducirse como el ferviente deseo de los cristianos de entrar en comunión con Jesucristo, a la sazón, metaforizado en el pan y vino de la Eucaristía ("Yo soy el pan de vida: el que viene a mí no ten-

¹⁰⁶¹ Este recurso de adivinación fonética volverá a ser empleado por nuestro autor en un "Así en la tierra como en el cielo", poema inédito de 1993, que constituirá el germen de su futuro *Libro de Arista* (2000). Libro giratorio que mediante la incesante mudanza signica permite al lector intuir la totalidad. A partir de la interrelación de cuatro letras (b, d, p, q) construye todo un juego de inversiones, simetrías y transformaciones gráficas. En la sección "espacio de tiempo" el grafema inicial **b** es sometido a un movimiento rotatorio que determina la irrupción de nuevos signos: **d, p, q**. La sucesión de transformaciones evoca, por un lado, la rueda de la existencia budista y el *samsara* de la ilusión; por otro, da lugar a configuraciones jeroglíficas del tipo *be (ve)de, peque, debe*. Como el lector puede observar, se mezclan dos procedimientos, el *rebus* fonético y la anamorfosis. La anamorfosis pone de manifiesto, a la par que la perspectiva se altera, la ambigüedad figurativa del grafema **b**, cuyos volatines nos descubren facetas diferentes y, con ellas, la ilusión de la identidad. Joan Brossa había practicado idéntica estrategia en un poema, "Coit", incluido en *Poemes visuals* (1973). En ese caso las letras fueron humanizadas y sugerían una escena amorosa sobre la página-sábana (Véase nuestro artículo, "La contre-écriture poétique en Espagne", en Montserrat Prudon (ed.), *Peinture et écriture*, cit., pp. 173-186), en el *Libro de Arista* la adivinanza fonética nos enfrenta ante el complejo de transgresión y culpa que acarrea en Scala la poética del riesgo. Si es un hecho evidente que el autor viola las normas estéticas y gráficas al uso, no es menos cierto que en ese permanente desafío de las convenciones late una conciencia de deuda, de culpa: *peque, debe*.

¹⁰⁶² J. Starobinski, *Les mots ...*, cit., p. 60.

drá hambre", San Juan, 6, 35) y en el haz que religa a todos los miembros del Cuerpo Místico a la Luz.¹⁰⁶³

Por otra parte, aflora un intertexto mitológico. Nombra "Pan" al dios pastoril de los griegos, símbolo del espíritu vital de la naturaleza y de los instintos primarios ¹⁰⁶⁴. Luego el calambur "Servid a Pan" hemos de entenderlo como una llamada a disfrutar de las delicias terrenas (ser Vida), tal como insinuaba también la conjunción del primer y último verso del poema anterior: (¡Vid...Vid!), ¡Vivid!

Hermeneúticamente, el poema trata de conciliar (con textos subyacentes y crípticos) la tradición cristiana con la pagana y dionisiaca que aquella cercenara..¹⁰⁶⁵

He aquí dos ejemplos más de cómo los discursos cristiano y pagano dialogan en la obra scaliana. Si las referencias religiosas son cuantiosas, también las alusiones al vino, al goce de la existencia, en definitiva, a la celebración.

¹⁰⁶³ Para J. E. Cirlot (*op. cit.*, p. 236) y J. Chevalier (*op. cit.*, p. 552) el "haz" proporciona una idea de integración a la vez que de sabiduría, ya que acostumbra a emparejarse con el fuego.

¹⁰⁶⁴ Vid. J. A. Pérez Rioja, *op. cit.*, p. 334.

¹⁰⁶⁵ Refiriéndose a otro choque de culturas, Lore Terracini pone de manifiesto que en el período colonial había cierto número de obras que hacían aflorar el sustrato indígena bajo el tema y forma españoles dominantes. Como prueba de esos procesos de asimilación cultural cita *La Conquista de los Españoles*, drama bilingüe (en quechua y en español) donde se representa la muerte de Atahualpa a manos de Pizarro, y el teatro misionero primitivo que emparejaba el sentido teológico cristiano con incipientes formas dramáticas indígenas; *Op. cit.*, pp. 197-202.

Haz
de
mí,
mi
Don,
el
que,
sin
mí,
yo
he
de
ser:
Vid,
ah,
Pan,
luz
de
Tu
Haz.

Otra muestra de la unión en Scala de lo sacro y lo profano y aun de lo alto y lo bajo lo constituye “VIDA” ¹⁰⁶⁶.

V
VI
VID
VIDA
VID
VI
V

El poema pretende reescribir el término “vida” mediante el movimiento articulatorio y desarticulatorio de los elementos gráficos y visuales. El vaivén es doble —en horizontal y en diagonal, pero también en retrocado— y tiene un carácter representativo, porque sirve para redefinir semánticamente la vida como presencia y ausencia. Superficialmente, el poema se presenta como una confesión que, al identificar simbólicamente los vocablos *vid-vida*, adquiere el rango de visión: *vi vid-vida*.

No obstante, si aplicamos al texto el método de lectura tabular, afloran formaciones verbales que permanecían encerradas en la estructura subyacente y cuyo reconocimiento y explicación resulta imprescindible para que el destinatario pueda reconstituir la intención que gobierna el texto con varias exhortaciones implícitas en calambur — *vivid, id a (la) vid* —, que sirven de complemento al testimonio explícito del poeta. El poema se construye como una secuencia en la que la experiencia personal —*vi vid-vida* o, conjugando la adivinanza fonética y el calambur, *bebí vid*— justifica el ruego posterior a un vosotros universal ¹⁰⁶⁷.

¹⁰⁶⁶ El “Libro de la Vida” fue concebido como un proyecto de exposición para el antiguo convento del Carmelo de Cuenca en 1993.

¹⁰⁶⁷ Fue Samuel R. Levin el que destacó como elementos esenciales de la poesía la visión y la invitación al lector. Emparentó el poema con los actos lingüísticos que producen el vidente, el vate, el profeta de manera que la fuerza ilocutiva de aquél radicaba en la invitación hecha a los lectores a concebir un mundo diferente del real, y en el que se admitían innovaciones referenciales y condiciones de verdad y falsedad quedaban suspendidas: Cfr. “Sobre qué tipo de acto de habla es un poema”, cit., p. 72.

El ofrecimiento a los receptores a asumir el mensaje de vivir la vida y de gozar de la vida cristalizará en la consecución de la copa/cáliz, evocada en la banda vertical por el grafema **V** y en el paladeo del vino de la vida — en la iconografía el árbol de la vida se figura mediante la vid— que reposa en su fondo. Sólo entonces se iniciaría una lenta ascensión por la ladera de la Montaña Cósmica — el poema adopta una forma triangular—, en cuya cima o sima se levanta la **A**, símbolo del Principio.

Dependiendo del código que se emplee, la recomendación puede concretarse de una manera o de otra.

Si partimos de la cultura mediterránea, hemos de tener en cuenta el papel liberador que desempeña el vino, por cuanto a través de los sentidos se entra en comunicación con las fuerzas productoras y regeneradoras del cuerpo y de la Tierra.¹⁰⁶⁸ En ese contexto, las recomendaciones tendrían el sentido de poner en práctica una concepción festiva de la existencia, en la que lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente.

Tomando como referencia la cultura grecolatina o judeocristiana que asocian el vino con el conocimiento, la petición de ir a la vid entrañaría la esperanza de alcanzar el don de la luz. Para los cristianos el sentido se acota aún más porque, como Jesucristo es la vid y su sangre, el vino de la nueva alianza, la invitación sería una invitación a la conversión, a la Eucaristía, en definitiva, al hombre nuevo.

¹⁰⁶⁸ Mijail Bajtin, *La cultura popular...*, cit., pp. 23-27.

BIBLIOGRAFÍA

OBRA DE EDUARDO SCALA

EDICIONES

- Geometría del éxtasis*, Ediciones Cerrado Calderón de Málaga, Toledo, Imprenta Serrano [Cuatro Calles, 2], 1974.
- Elegías Paralelas* (con grabados de Paul Hoffman), Edición Ángel Caffarena, Málaga, Dardo, 1974.
- SOLUNA*, Edición a cargo de Paul Hoffman, Santiago Íñigo, François Millet, Lysiane Morales, José Rebollo y Eugenio de Vicente, Toledo, Imprenta Serrano, 1977.
- Círculo*, Edición a cargo de Joaquín Amestoy, Rafael de Cózar, Vicente Guzmán, Fernando Millán, Clemente Roderó, Eugenio de Vicente y Jorge Viñes, Madrid, Imprenta Xilográfica Ureña [Calle de la Cruz, 21], 1979.
- Cuaderno de agua*, Edición a cargo de Sebastián Bonet, Antoni Caimari, Bartolomé Covas, Tomeu Pons, Javier Ruiz y Llorenç Vives, Palma de Mallorca, Imprenta Politécnica [Calle Troncoso, 3, a ocho metros del sepulcro de Ramón Llull], 1984.
- Génesis*, Edición a cargo de Basilio Baltasar, Miquel Cabanellas, Julia Castillo, Germán Gullón, Javier Ruiz y Aurelio Torrente, Inca, Gráficas García [Camino del Lluc s/n], 1987.
- Genomatría*, Edición del Colegio Oficial de Arquitectos de Baleares, Inca, Gráficas García, 1987.
- Ars de Job*, Edición a cargo de Basilio Baltasar, Julia Castillo, Bartolomé Covas, Jaime Fernández, José Luis Gallero, Juan Antonio Lleó, Gregorio Mateu, José María Parreño, Rafael Pérez Estrada y Adela Roderó, Madrid, Gráficas Almeida [Santa María, 16], 1990.
- Libro del Infinito*, Edición a cargo de Antoni Amengual y sesenta y tres más, Madrid, Gráficas Almeida, 1993.
- SOLUNA*, Edición de José Manuel Martín Lanza, Madrid, Gráficas Almeida, 1993-1994.

Libro de La Palabra de Las Palabras, Edición a cargo de Basilio Baltasar, Antón Casariego, Luis Alberto de Cuenca, Pilar Gómez España, Víctor Infantes, Carlos Eugenio López, Fernando Millán, Francisco Montes, Marta Moriarty, José María Parreño, Juan de Sande, Mireia Sentís y Emilio Sola, Madrid, Coda/Colección Privada, 1997.

Poesía (1974-1999), Madrid, Siruela, 1999.

PÁJAROS / AROS, Edición de José Manuel Martín Lanza, Madrid, Gráficas Almeida, 1998.

Libro de Arista, Edición de José Luis Gallero y José Manuel Martín Lanza, Madrid, Ediciones de la Imprenta, 2000.

RE/TRATOS, Madrid, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2000.

UNiverso, Velliza, El Gato Gris, 2001.

POEMAS PUBLICADOS EN REVISTAS

‘Eduardo Scala. Antología’, *El Paseante*, 7, 1987.

‘Las Líneas de la Vida’, *Texturas*, 2, 1991-92.

‘Infinito’, *Amén*, 31, octubre de 1993.

‘Cántico de la Unidad (1974-94)’, *Inventario*, 3, octubre de 1994.

‘Revelación’, *Amén*, 1995.

‘Naufragio (Variaciones)’, *Amén*, 36, enero de 1996.

POEMAS PUBLICADOS EN ANTOLOGÍAS

Cien del Sur sobre la Épica. Homenaje a Antonio Machado, Universidad de Granada, 1974.

José Antonio Sarmiento, ‘Vanguardia experimental en España’, *DOC(K)S*, 50-53, 1980.

‘Poesía española contemporánea’, *Diario 16*, 1992.

8 Poetas Raros (conversaciones y poemas), Edición de José María Parreño y José Luis Gallero, Madrid, Árdora, 1992.

Antonio Rodríguez Jiménez, *Antología Consultada de Poetas No-Clónicos*, *Diario Córdoba*, Cuadernos del Sur, 17 de septiembre de 1992.

Hilario Franco, *Diccionario de Palíndromos*, Ponte Aérea Compostela-Sacromonte, 1993.

Fernando Millán, *Poesía Experimental de España (Datos teóricos, críticos e históricos)*, Madrid, *Cuaderno de Escritura*, I, 1993.

EXPOSICIONES

INDIVIDUALES

POE+ Sobre el número y la letra, Palma de Mallorca, Eldeco, 1981,
POE+ Espaciales, Palma de Mallorca, Colegio Oficial de Arquitectos de Baleares, 1987.

POE+ Genomatría y Ochogramas, Madrid, Círculo de Bellas Artes (Sala Goya), Madrid, 1989.

Escrituras, Madrid, Galería Víctor Martín, 1991.

Libro del Infinito, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1993.

RE/TRATOS, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2001.

COLECTIVAS

Jornadas de Editores de Poesía, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1990.

Libros de España /10 Años de creación y pensamiento (Exposición itinerante: Lisboa, Madrid, París, Berlín, Sao Paulo), Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.

I Encuentro Internacional sobre lenguajes Artísticos Inter-medios, Vitoria, 1993.

Documentos de las Vanguardias Literarias del siglo XX, Ayuntamiento de Córdoba, 1994.

Hélices y Espirales, Madrid, Planetario, 1994.

Libros de artista, Madrid, Galería May Moré, diciembre 1995-enero 1996.

Mosaicos. Laberintos y Diagramas, Universidad de Alcalá, 1996.

Peinture et Écriture, París, Colegio de España, 1997.

EXPOLIBRI 2000, Madrid, Biblioteca Nacional, 2000.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA POÉTICA DE SCALA

AA. VV., *Eduardo Scala. Los Signos de la Poesía*, Bitzoc, 24, 1995.

Muriel Durán, Felipe: "La escritura sigilaria de Eduardo Scala", en Eduardo Scala, *Poesía 1974-1999*, Madrid, Siruela, 1999, pp. 267-291.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AA.VV., *Poesía experimental. Estudios y teoría*, Madrid, Instituto Alemán y Cooperativa de Producción Artística y Artesana, 1967.
- AA. VV., *OULIPO. La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973.
- AA.VV., *L'espace et la lettre*, Université Paris, Cahiers Jussieu, 3, 1977.
- AA. VV., *Eduardo Scala. Los Signos de la Poesía*, Bitzoc, 24, 1995.
- AA. VV., *Literatura Contemporánea en Castilla y León*, León, Junta de Castilla y León, 1985.
- AGUILAR Y TEJERA, Agustín: *Las poesías más extravagantes de la lengua castellana*, Madrid, Sanz Calleja, s. f.
- ADLER, Jeremy and ERNST, Ulrich: *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, Weinheim, Herzog August Bibliothek, 1987.
- ALBADALEJO, Tomás y otros: *Las vanguardias renovación de los lenguajes poéticos*, Madrid, Júcar, 1992.
- ALEJO, Justo: *monUMENTALES REBAJAS*, Valladolid, Librería Anticuaria Relieve, 1971. Reproducido por la revista *Poesía*, 9, 1978.
- *Poesía (1935-79)*, edición, prólogo y notas de Antonio Piedra, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1997.
- ALLEGRA, Giovanni, "Juan-Eduardo Cirlot, Del surrealismo a lo simbólico", en Gabriele Morelli (ed.), *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla, El Carro de Nieve, 1991, pp. 289-313.
- ALONSO, J. Felipe: *Alquimia, Cábala, Simbología*, Madrid, Edimaster Publicaciones, 1993.
- AMORÓS, Amparo: "La retórica del silencio", *Cuadernos del Norte*, 16, noviembre de 1982.

- "Dos tendencias características de la poesía contemporánea: la crítica del lenguaje y la poética del silencio", en AA. VV., *Mis tradiciones (Poéticas y poetas andaluces)*, Córdoba, Ediciones de la Posada, 1988, pp. 123-130.
- ¡Los Novísimos y cierra España! Reflexión crítica sobre algunos fenómenos estéticos que configuran la poesía de los años ochenta", *Ínsula*, 512-513, 1989, pp. 63-67.
- *La palabra del silencio (la función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*, Madrid, Universidad Complutense, 1990.
- ANIS, Jacques: *L'écriture. Théories et descriptions*, Bruxelles, De Boeck Université, Collection Prisme, 1988.
- "Le livre: Territoire et Frontières", en *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*, Paris, Edition de Centre National de la Recherche Scientifique, 1989.
- ANSÓN, Antonio: *El istmo de las luces. Poesía e imagen de la vanguardia*, Madrid, Cátedra, 1994.
- BACHELARD, Gaston: *L'eau et les rêves*, Paris, Librairie Jose Corti, 1942.
- *Poética del espacio* (1957), trad. de Ernestina de Champourcin, México, FCE, 1965.
- *Psicoanálisis del fuego* (1965), trad. de Ramón G. Redondo, Madrid, Alianza Editorial, 1966.
- BAETENS, Jean: "Postérité littéraire des Anagrammes", *Poétique*, 66, 1986, pp. 217-233
- "Le transscripturaire", *Poétique*, 73, 1988, pp. 51-70.
- "Sur la figuration cachée", *Littérature*, 73, 1989, pp. 83-96.
- "Gramatextualidad y Textique", en AA, VV., *La escritura y su espacio*, Barcelona, PPU, 1992, pp. 73-86.
- BAJTIN, Mijail: *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.
- *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Rabelais* (1965), Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- BALTASAR, Basilio: "La poesía criptogramática de Eduardo Scala", *El País*, sección Libros, jueves 5 de diciembre de 1985, p. 7.

- BARCO, Pablo del: *IntinAmario*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1994.
- BARNATÁN, Marcos-Ricardo (ed.): *El Zohar*, Madrid, Ediciones del Dragón, 1986.
- BARTHES, Roland: *Elementos de Semiología* (1964), trad. de Alberto Méndez, Madrid, Alberto Corazón, 1971.
- *Ensayos críticos* (1964), trad. de Carlos Pujol, Barcelona, Seix Barral, 1967.
- *Crítica y verdad* (1966), México, Siglo XXI, 1994.
- *Sistemas de la moda* (1967), Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos* (1972), trad. de Nicolás Rosa, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
- *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- *El imperio de los signos* (1970), trad. de Antonio García Ortega, Madrid, Mondadori, 1991.
- *La cámara lúcida* (1980), Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (1982), trad. de C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1992, 2º ed.
- *El susurro del lenguaje. Mas allá de la palabra y la escritura* (1984), trad. de C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1987.
- “Variaciones sobre la escritura”, en Ricardo Campa, *La escritura y la etimología del mundo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1989.
- BAYLEY, Harold: *The lost Language of Symbolism*, Londres, A Citadel Press Book, 1990.
- BEIGBERDER, Oliver: *Léxico de los símbolos*, Madrid, Encuentros, 1989.
- BENSE, Max: *Estética de la información*, Madrid, Alberto Corazón, 1972.
- BLESA, Túa: "El silencio y el tumulto", *Cuadernos de Investigación Filológica*, tomo XVI, 1990, pp. 89-107.
- *Scriptor Ludens (Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat)*, Zaragoza, Colección Cantárida, 1990.

- *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Dpto de Lingüística General e Hispánica, 1998.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa: *Una retórica del silencio*, México, Siglo XXI, 1984.
- BLUMENKRANZ-ONIMUS, Noëmi: *La Poésie futuriste italienne*, Paris, Klincksieck, 1984.
- BODONI, Giambatista: *Reflexiones sobre la Tipografía*, Barcelona, Gili Gaya, 1968.
- BOHIGAS, *El libro español*, Barcelona, Gili Gaya, 1962.
- BOHN, Williard *The aesthetics of visual poetry (1914-1928)*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1993.
- BOLLACK, Jean: "L'en-deçà infini. L'aporie du Cratyle" *Poétique*, 18, 1974.
- BOSO, Felipe: *Poemas concretos*, Abarca de Campos, La Fábrica, 1994, sin paginar.
- BOZAL, Valeriano: "Mirada y lenguaje", en Antonio Fernández Alba y otros, *Arte y escritura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1995, pp.101-38
- BRETÓN, André: *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1974.
- BRIHUEGA, Jaime (ed.): *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales, Las vanguardias artísticas en España (1910-31)*, Madrid, Cátedra, 1979.
- BROSSA, Joan: *Poemes visuals*, Barcelona, Edicions 62, 1975.
- BRUYNE, Edgar de: *Estudios de estética medieval*, Madrid, Gredos, 1958.
- BUCETA, Erasmo: "De algunas composiciones hispano-latinas en el siglo XVII", *Revista de Filología Española*, tomo XIX, Cuaderno 4º, 1932, pp. 388-414.
- BURCKARDT, Titus: *Símbolos* (1981), trad. de Francesc Gutierrez, Palma de Mallorca, José J. Olañeta, 1992, 2ª ed.
- BUTOR, Michel: "El libro como objeto", en *De la literatura*, Barcelona, Seix-Barral, 1967, tomo II, pp.133-158.

- CABO ASEGUIÑOLEZA, Fernando y GULLÓN, Fernando: *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998.
- CALABRESE, Omar: *El lenguaje del arte*(1985), trad. de Rosa Pre-mat, Barcelona, Paidós, 1987.
- *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1994.
- CAMARERO, Jesús: "Les heterogrammes de George Perec, contre-point formel du lyrisme"., *Queste*, 4, 1988, pp. 49-65.
- *La escritura y su espacio*, Barcelona, PPU, 1992, pp. 153-183.
- CAMPOS, Haroldo de: "De las 'estructuras disipatorias' a la Constelación: la transcreación del *Coup de Dés* de Mallarmé", Material de trabajo del Seminario sobre "La traducción como género literario" impartido en Madrid, Residencia de Estudiantes, 1966.
- "Poesía Concreta - Lenguaje- Comunicación", en *Concretismo*, Lima, Centro de Estudios Brasileños, 1978, pp. 61-66.
- CARAMUEL, Juan: *Primus Calamus ob oculos ponens Metrametricam...Romae*, Fabius Falconius, 1663.
- *Laberintos* (edición de Víctor Infantes), Madrid, Visor, 1981.
- CARBONERO Y SOL, León María: *Esfuerzos del Ingenio Literario*, Madrid, Succ. de Rivadeneira, 1890.
- CARNERO, Guillermo: "La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano", *Revista de Occidente*, 23, 1983, pp. 43-59.
- CARRIÓN, Ulises: "Las obras-libro revisitadas", en José Antonio Sarmiento (ed.), *Los libros de artistas*, Cuenca, Diputación Provincial, 1992, sin numerar.
- CARVALLO, Luis Alfonso de: *El Cisne de Apolo*, Medina del Campo, Juan Godínez, 1602.
- CASTRO BORREGO, Fernando: "Ut pictura poesis en la modernidad. Del romanticismo al surrealismo", en A. Fernández Alba y otros, *Arte y escritura*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1995, pp. 61-92.
- CHACEL, Rosa : "La poesía de Justo Alejo", *Poesía*, 9, 1978, pp. 58-65.

- CHARTIER, Roger: *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- CHEVALIER, Jean y GEERBRANT, Alain: *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1991, 3ª ed.
- CHRISTIN, Anne-Marie, "Rhétorique et Typographie. La lettre et le sens", en el volumen colectivo *Rhétoriques, Sémiotiques. Revue d'Esthétique*, 1-2, Unions Generale d' Editions, 1979, pp. 297-323.
- (ed.), *Écritures II*, Paris, Le Sycomore, 1985.
- "Glissements de l' énonciation: de l' autoportrait au calligramme", en Roger Laufer (ed.), *Le texte en mouvement*, Paris, PUV, 1987, pp. 77-93.
- CIRLOT, Juan Eduardo: *Obra poética* (Edición de Clara Janés), Madrid, Cátedra, 1981.
- *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Barcelona, Anthropos, 1986.
- *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1991.
- *Bronwyn* (Edición de Victoria CirLOT), Madrid, Siruela, 2001.
- COLEMAN, Catherine: "El libro de artista en España", en *Libros de artista*, Ministerio de Cultura, 1982, pp. 36-47.
- CORBACHO, Carolina: *Literatura y Arte: el tópico ut pictura poesis*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1998.
- CORON, Antoine: "Avant Apollinaire, vingt siècles de poèmes figurés", en Bernard Blistène (ed.), *Poésure et Pentrie*, Musées de Marseille-Reunion des Musées Nationaux, 1993, pp. 25-46.
- CORTÉS VÁZQUEZ, Luis: *Del papiro a la imprenta*, Madrid, C.E.G.A.L., 1988.
- CÓZAR, Rafael de: *Poesía e Imagen*, Sevilla, El Carro de Nieve, 1991.
- CRISSAN, Constantin: "El grafema intencional", en Francis Edeline y otros, *Análisis estructural del texto poético*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso editor, 1973.
- CURTIUS, E. Robert: *Literatura europea y Edad Media latina* (1948), Madrid, F. C. E., 1981, 2 vols.

- DACHY, Marc: "L'Ursonate de Kurt Schwitters", en Bernard Blistène (ed.), *Poesure et Peinture*, Marseille, Réunion de Musées Nationaux, 1993, pp. 133-157.
- DAHL, Svend: *Historia del libro* (1927, 1957 y 1970), trad. de Alberto Adell, Madrid, Alianza Editorial, 1989, 4ª reimpresión.
- DE LA CRUZ, San Juan: *Cántico Espiritual. Poesías*, Madrid, Alhambra, 1979.
- DÉCAUDIN, Michel: "De l'espace figuré à l'espace significant", en Bernard Blistène (ed.), *Poesure et Peinture...<<d'un art, l'autre>>*, Musée de Marxeille, 1993, pp. 69-88.
- DE MAN, Paul: "Structure intentionnelle de l'image romantique", *Revue Internationale de Philosophie*, 51, 1960, pp. 69-74.
- DERRIDA, Jacques : *De la Gramatología* (1967), trad. de Óscar del Barco y Conrado Ceretti, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.
- *La escritura y la diferencia* (1967), trad. de Patricio Peñalver, Barcelona, Anthropos, 1989.
- "La Différance", en *Márgenes de la filosofía* (1972), Madrid, Cátedra, 1994, pp. 37-62.
- DÍAZ CUYÁS, José: "Misión imposible (El libro de artista en España)", en José Antonio Sarmiento (ed.), *Los libros de artistas*, Cuenca, Diputación Provincial, 1992, sin numerar.
- DÍAZ RENGIFO, Juan: *Arte poética española*. Edición facsímil de Antonio Martí, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.
- DIETZ, Bernd: "Siete apuntes sobre poesía moderna y descrédito del lenguaje", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 303, 1975, pp. 704-711.
- DÍEZ BORQUE, José María: "La destrucción del verso: poesía y sus derivaciones", *El Urogallo*, 19, 1973, pp. 38-42.
- *El libro: de la tradición oral a la cultura impresa*, Barcelona, Montesinos, 1985.
- DÍEZ BORQUE, J. M. (coord.), *Verso e Imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces*, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1993.

- DÓHL, Reinhard: "Algunas consideraciones sobre el tema escritura e imagen", en AA.VV., *Poesía experimental. Estudios y teoría*, Madrid, Instituto Alemán y Cooperativa de Producción Artística y Artesana, 1967.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: "Literatura y actos de lenguaje", en José Antonio Mayoral (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco Libros, 1988, pp. 83-121.
- D'ORS, Miguel: *El caligrama de Simmias a Apollinaire (Historia y antología de una tradición clásica)*, Pamplona, Eunsa, 1977.
- DRÈGE, Jean-Pierre: "Du rouleau manuscrit au livre imprimé en Chine" en Rouger Laufer (ed.), *Le Texte et son inscription*, Paris, Editions du CNRS, 1989, pp. .
- DUBOIS, Phillipe: "L' italique et la ruse de l' oblique", en AA.VV., *L' espace et la lettre*, Université Paris VII, Cahiers Jussieu, 3, 1977, pp. 243-256.
- DUCROT, Oswald: *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación* (1984), Barcelona, Paidós Comunicación, 1986.
- DUPLAN, Pierre: "Pour une Sémiologie de la lettre", en AA.VV., *L'espace et la lettre*, Université Paris VII, Cahiers Jussieu, 3, 1977, pp. 295-345.
- DURAND, Gilbert: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1983.
- ECO, Umberto: *Obra abierta* (1962 y 1967), Barcelona, Ariel, 1979.
- *La estructura ausente. Introducción a la Semiótica* (1968), trad. de F. Serra, Barcelona, Lumen, 1972.
- "Semiologie des messages visuels", *Communications*, 15, 1970, pp. 11-51.
- *Tratado de Semiótica General* (1976), trad. de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1977.
- *Lector in fabula* (1979), trad. de Ricardo Pochter, Barcelona, Lumen, 1981.
- "Prospettive di una semiótica delle arti visive", en E. Mucci-F. Tazzi (eds.), *Teorie e pratiche della critica d'arte*, Milán Feltrinelli, 1980.

- *Los límites de la interpretación* (1990), trad. de Helena Lozano, Barcelona, Lumen, 2000.
- *Kant y el ornitorrinco* (1992), Barcelona, Lumen, 1999.
- *La búsqueda de la lengua perfecta* (1993), trad. de María Pons, Barcelona, Crítica, 1993.
- EDELIN, Francis: "Le logo-mandala dans la poésie spatialiste et concrète" en *Syntaxe et poésie concrète*, CCPIER, 1989.
- EGIDO, Aurora: "El arte de la memoria y El Criticón", en AA. VV., *Gracián y su época*, Zaragoza, Instituto Fernando El Católico, 1986, pp. 25-66.
- "La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura en el Barroco", *Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis*, Zaragoza, 1989, pp. 5-36.
- ELIADE, Mircea: *Imágenes y símbolos* (1952), Madrid, Taurus, 1983.
- *Herreros y alquimistas* (1956), trad. de E. T., Madrid, Alianza, 1986.
- ENRIQUE, Antonio: "Un espejo que atempera la luz y la proyecta", en Eduardo Scala, *SOIUNA*, Toledo, Imprenta Serrano, 1977.
- ESCARPIT, Robert: "Lo literario y lo social", en *Hacia una sociología del hecho literario*, Madrid, Edicusa, 1974, pp. 13-43.
- *Escritura y comunicación*, Madrid, Castalia, 1975.
- ESCOLAR SOBRINO, Hipólito: *Historia universal del libro*, Madrid, Pirámide, 1993.
- ETIEMBLE, *La escritura*, Barcelona, Labor, 1974.
- EVEN-ZOHAR, Itamar: "Factores y dependencias de la cultura. Una revisión de la teoría de los Polisistemas" y "Planificación de la cultura y mercado" en Montserrat Iglesias Santos (ed.), *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco Libros, 1999, pp. 23-52 y 71-96.
- FALCÓ, José Luis: *La vanguardia rusa y la poética formalista*, Valencia, Amós Belinchón, 1990.
- "La poesía: vanguardia o tradición", *Revista de Occidente*, 122-123, 1991, pp. 170-186.

- FENELLOSA, Ernest/ POUND, Ezra: *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid, Visor, 2001, 2º ed.
- FOUCAULT, Michel: *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte* (1973), trad. de Francisco Monge, Barcelona, Anagrama, 1999, 5ª ed.
- GALÍ, Neus: *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*, Barcelona, El Acantilado, 1999.
- GÁLLEGO, Julián: *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1979.
- *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1984.
- GALLERO, José Luis y PARREÑO, José María: *Ocho poetas Raros*, Madrid, Árdora, 1992.
- GANDELMAN, C: *Le regard dans le text. Image et écriture du Quattrocento au XX siècle*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986.
- GANABLE, Mora: *Manual de Retórica*, Madrid, Cátedra, 1991.
- GARCÍA BERRIO, Antonio: "Historia de un abuso interpretativo: *ut pictura poesis*", en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, 1977, pp. 291-307.
- "El imaginario cultural de la estética de los novísimos", *Ínsula*, 508, 1989, pp. 13-15.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa: *Ut poesis pictura*, Barcelona, Tecnos, 1988.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Andrés: *Los sistemas literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1992.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1988.
- GENE, Emilio: "La poesía experimental española", *Mayurqa*, 1976, pp. 357-365.
- GENETTE, Gérard: *Mimologiques*, Paris, Seuil, 1976.
- *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1982), trad. de Celia Fernández, Madrid, Taurus, 1989.

- GHYKA, Matila C. *Estética de las proporciones en la Naturaleza y en las Artes*, trad. de J. Bosch, Barcelona, Poseidon, 1983, 3ª ed.
- *El número de oro*, Barcelona, Poseidon, 1978, II volúmenes.
- GID, Raymond: "Typographie fleuve / typographie de Poésie", en *Littérales*, Nanterre, Col. La presentation du livre, 1987.
- GILMAN, Ernest B.: "Los estudios interartísticos y el imperialismo del lenguaje" (1989), en A. Monegal (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros, 2000, pp. 187-222.
- GIMFERRER, Pere: *Radicalidades*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.
- GOLAHNY, A. (ed.): *The Eye of the Poet: Studies in the Reciprocity of the Visual and Literary Arts from the Renaissance to the Present*, London, ASS. UP / Lewisburg PA, 1996.
- GOLDMANN: *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.
- GOMBRICH, E. H.: *Arte e ilusión* (1960), Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- *Gombrich esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura* (1996), Madrid, Debate, 1997.
- GÓMEZ, Antonio: "Luto por...", Sevilla, Arrayán, 1985.
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio: *El idioma de la imaginación*, Madrid, Tecnos, 1992.
- GÓMEZ SOLÍS, Felipe: *Índice de metáforas e Imágenes de la literatura espiritual española*, Tesis doctoral inédita, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1987.
- GÓMEZ TORRES, Ana María: *La retórica de la nada: en torno a la poética de las vanguardias*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1998.
- GOMRINGER, Eugen: "La poesía concreta como lengua supranacional", en AA. VV., *Poesía experimental. Estudios y teoría*, Madrid, Instituto Alemán y Cooperativa de Producción Artística y Artesana, 1967.
- GONZÁLEZ, Txema: "Notas de dos conversaciones con Eduardo Scala", *Diario de Mallorca*, Suplemento Zona Cultural, 25 de marzo de 1988, p. 8.

- GONZALEZ GARCÍA, Ángel, Francisco CALVO SERRALLER y Simón MARCHÁN FIZ (eds.): *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945)*, Madrid, Turner, 1979.
- GOYET, François: "La preuve par l'anagramme", *Poétique*, 46, avril 1981, pp. 234-246.
- GRANELL TRÍAS, Enrique y GUIGON, Emmanuel: *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1996.
- GREIMAS, Algirdas-Julien: *En torno al sentido* (1970), Madrid, Fragua, 1973.
- GRUPO μ : *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruselas, Complexe, Paris, PUF, 1977.
- *Tratado del signo visual: para una retórica de la imagen* (1992), trad. de Jenaro Talens, Madrid, Cátedra, 1993.
- GUÉNON, René: *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada* (1962), Buenos Aires, Eudeba, 1969.
- GUIRAUD, Pierre: "Etymologie et ethymologia", *Poétique*, 11, 1974, pp..
- GULLÓN, Germán: *Poesía de vanguardia española*, Madrid, Taurus, 1981.
- "Multilingüismo, imprenta y nacionalismo", en Darío Villanueva y Fernando Cabo (eds.), *Paisaje, juego y multilingüismo*, Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1996, tomo II, pp. 391-99.
- "Una lectura cultural de la poesía española de vanguardia", en Fernando Cabo y Germán Gullón (eds.), *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Amsterdam, Rodopi, 1998, pp. 205-226.
- GUTIÉRREZ ORDOÑEZ, Salvador: *Comentarios pragmáticos de textos polifónicos*, Madrid, Arco Libros, 1997.
- HAGSTRUM, J.: *The Sister Arts*, Chicago, University of Chicago Press, 1958.
- HATHERLY, Ana: *A experiencia do prodigio. Bases teóricas e antologia de textos-visualis portugueses dos séculos XVII y XVIII*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

- HELLWIG, K.: *La literatura artística española del siglo XVII* (1996), Madrid, Visor, 1999.
- HERMOSILLA ÁLVAREZ, Concepción: "De la poésie visuelle au tableau conceptuel", *Correspondance*, 4, noviembre 1995.
- HERMOSILLA ÁLVAREZ, M^a de los Ángeles: "La lectura literaria", en J. A. Hernández Guerrero (coord.), *Manual de Teoría de la Literatura*, Sevilla, Algaida, 1996, pp. 155-175.
- HIGGINS, Dick: *Pattern Poetry*, New York, State University of New York Press, 1987.
- HOCHKE, Gustav: *El manierismo en la literatura* (1959), Madrid, Guadarrama, 1978.
- HOFSTADTER, Gödel, Escher, Bach (1979), trad. de Mario A. Usabiaga y otros, Barcelona, Tusquest Editores, 1992, 4^a ed.
- HUIZINGA, J.: *Homo ludens*, Buenos Aires, Emecé editores, 1957.
- INFANTES, Víctor : "La Textura del poema: Disposición gráfica y voluntad creadora", 1616, *III*, 1980, pp. 82-89.
- "La poesía experimental antes de la poesía experimental", en *Encuentros con la poesía experimental*, Torrelavega, Euskal Bidea, 1981, pp. 99-131
- "El espacio gráfico y literario del libro", en *III Discusión sobre las Artes* celebrada en la Facultad de Bellas Artes del 25 al 28 de abril, Universidad Politécnica de Valencia, 1995, pp. 35-46.
- ISER, Wolfgang: "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico" (1972) en José Antonio Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987, pp. 215-244.
- *El acto de leer* (1978)r, Madrid, Taurus, 1987.
- "La estructura apelativa de los textos", en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 133-148.
- "La realidad de la ficción" en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 165-196.
- JAKOBSON, Roman: *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973.
- JAFFÉ, Aniela: "El simbolismo en las artes visuales", en C. G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, Madrid, Aguilar, 1979, pp. 240-244.

- JANÉS, Clara: Introducción a Juan-Eduardo Cirlot, *Obra poética*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 13-47.
- “Visión Esmeralda”, en Dossier Cirlot y el no-dónde (Primera Antología Crítica), *Barcarola*, 53, Junio 1997, pp. 93-98.
- JAPPY, A. G.: "Iconisme linguistique", *Degrés*, 1988, nº 54-55, pp.
- JAUSS, Hans Robert: “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura” (1975), en J. A. Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987, pp. 59-86.
- “La *Ifigenia* de Goethe y la de Racine”, en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 217-250.
- JENY, Laurent: "La stratégie de la forme", *Poétique*, 27, 1976, pp. 257-281.
- JULIÁN, Inmaculada: *El arte cinético en España*, Madrid, Cátedra, 1986.
- JUNG, Carl Gustav: *El hombre y sus símbolos* (1964), Madrid, Aguilar, 1979.
- *Psicología y Alquimia* (1972), trad. de Ángel Sabrido, Barcelona, Plaza y Janés, 1977.
- *Sincronicidad*, trad. de Pedro José Aguado Saiz, Málaga, Sirio, 1990, 2ª.
- KLOSSOVSKI DE ROLA, S. : *Alquimia* (1973), trad. de Ross Smith y Ana Cuadrado, Madrid, Ediciones del Prado, 1993.
- KOHUT: *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI*, Madrid, CSIC, 1973.
- KRISTEVA, Julia : *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- LALANNE, Ludovic: *Curiosités littéraires*, Paris, Adolphe Delahays, 1857.
- LANZ, Juan José: *La llama en el laberinto (Poesía y poética en la generación del 68)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1994.

- “¿Hacia la constitución de un nuevo canon estético? La última poesía española: de la generación del 68 a la generación del 80”, *Hora de Poesía*, 97-100, 1996, pp. 143-159.
- LAPACHERIE, Jean-Gérard: "Écriture et lecture du calligramme", *Poétique*, 50, 1982, pp. 194-206.
- "De la grammatextualité", *Poétique*, 59, 1985, pp. 283-294.
- "Le Poème Pictural. 'Train' de Pierre Albert-Birot", *Litterature*, 59, 1985, pp. 3-14.
- "Soportes del texto literario", *Texturas*, 1, 1990, pp. 8-14.
- "Espacios gráficos y Teorías de la escritura", en AA. VV., *La escritura y su espacio*, Barcelona, PPU, 1992, pp. 55-71.
- LAUDE, Jean: "Sobre el análisis de poemas y cuadros" (1972), en A. Monegal (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros, 2000, pp. 89-108.
- LÁZARO CARRETER, Fernando: "Sobre la dificultad conceptista", en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1974, pp. 24-41.
- *Estudios de Poética. La obra en sí*, Madrid, Taurus, 1979.
- *De Poética y Poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990.
- LEBENSTEJN, Jean Claude: "Note relative au *Un Coup de Dés*", *Critique*, 397-398, 1980, pp. 633-659.
- LEE, Rensselaer W.: *Ut Pictura Poesis. La teoría humanística de la pintura* (1982), trad. de Consuelo Luca de Tena, Madrid, Cátedra, 1982.
- LEVIN, Samuel R.: "Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema", (1976) en José Antonio Mayoral (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco Libros, 1988, pp. 59-82.
- LEWIS, John: *Principios básicos de la tipografía* (1966 y 1967), México, Trillas, 1974.
- LLEÓ, J. A.: *Octeto*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1990.
- "Móvil Perpetuo/ Bucle Infinito", en *Ocho textos sobre la Exposición POE + GENOMATRIA Y OCHOGRAMAS*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, Junio 1989.

- LÓPEZ, Ignacio-Javier: " El olvido del habla: una reflexión sobre la escritura de la metapoésía", *Ínsula*, 505, enero 1989, pp. 17-18.
- LOTMAN, Iuri: *Estructura del texto artístico* (1970), trad. de Victoriano Imbert, Madrid, Istmo, 1988.
- "Sur le contenu et la structure du concept de littérature", *Recherches internationales à la lumière du marxisme*, 87, 1976, pp. 35-52.
- *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità* (1992), Milán, Feltrinelli, 1993.
- *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (trad. de Desiderio Navarro), Madrid, Frónesis-Cátedra-Universitat de València, 1996.
- LOTMAN, Iuri y otros: *Semiótica de la cultura*, trad. de N. Méndez, Madrid, Cátedra, 1979.
- LYOTARD, Jean François: *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1985, 4ª ed.
- MAINER, José Carlos: *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor, 1998.
- MALKIEL, Yakov: *La configuración de las letras como mensaje propio*, Madrid, Visor, 1993.
- MALLARMÉ, Stéphane: *Prosas*, Madrid, Alfaguara, 1987.
- *Antología*, Madrid, Visor, 1978.
- MARAVALL, José Antonio: *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1980.
- MARCHÁN-FIZ, Simón: *Del arte-objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal, 1988.
- MARCUS, Aaron: "An Introduction to the Visual Syntax of Concrete Poetry", *Visible Language*, VIII, 4 Autumn 1974, pp. 333-360.
- MARIN, Louis: *Estudios semiológicos* (1971), trad. de Joaquín Fernández, Madrid, Comunicación, 1978.
- *Lectures traversières*, Paris, Albin Michel, 1992.
- MARKIEWICZ, Henryk: "Ut pictura poesis: historia del topos y del problema" (1996), en Antonio Monegal (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros, 2000, pp. 51-86.

- MARTIN-HERNÁNDEZ, Evelyne: "Manuel Machado et la peinture", en M. Prudon (ed.), *Peinture et écriture*, Paris, La Différence, 1996, pp. 145-154.
- "Quelques notes sur *Imagen* de Gerardo Diego "poesía para ser vista", en M. Prudon (ed.), *Les mouvements d'avant-garde dans la péninsule ibérique : approches traversières*, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, Travaux et Documents, 6, 1999, pp. 105-114.
- MARTINEZ DE SOUSA, *Diccionario de tipografía y del libro*, Barcelona, Labor, 1974.
- MAS, Miguel: *La escritura material de José Ángel Valente*, Madrid, Hiperión, 1986.
- MASSIN, *La lettre et l'image* (1970), Paris, Gallimard, 1993.
- MASSIN, "Questions de style", en A.A. VV., *L'espace et la lettre*, Université Paris VII, Cahiers Jussieu, 3, 1977, pp. 227-242.
- MAURER, Karl: "Formas de leer" (1977), en José Antonio Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987, pp. 125-136.
- McGANN, Jerome J.: *Black Riders: The Visible Language of Modernism*, Princeton University Press, 1993.
- MÉNESTRIER, Claude-François: "Poétique de l'énigme", *Poétique*, 45, 1981, pp. 28-52.
- MESCHONIC, Henri: *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982.
- MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (1966), trad. de Ángel Sánchez, Madrid, Alianza Forma, 1988.
- MILLÁN, Fernando: "La vanguardia como exilio", *Artesa*, 73, 1974, pp. 9-20.
- MILLÁN, Fernando y GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús: *La escritura en libertad. Antología de la poesía experimental*, Madrid, Alianza Tres, 1975.
- MILLARES CARLO, Agustín: *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*, México, FCE, 1971.
- MINARDI, Corrad y CIAVARELLA, Angelo: "Cuestión de caracteres", *FMR*, 6, 1990, pp. 89-114.

- MINGUET, Philippe: "Figures de lettres dans la poésie concrète", en Anne Marie Christin (ed.), *Ecritures*. Actes du Colloque International de l'Université de Paris VII, Paris, Le Sycomore, 1982.
- MIRANDA, Julio E.: "Poesía concreta española: jalones de una aventura", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 273, 1973, pp. 512-533.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne: *Livres d'artistes*, Paris, Herscher-Centre G. Pompidou, 1985.
- MOFFITT, John F.: "Marcel Duchamp, la emblemática alquímica y el *Atalanta Fugiens*", *Texturas*, 4, 1994-1995, pp. 57-75.
- MONEGAL, Antonio: *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid, Tecnos, 1998.
- (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros, 2000.
- MORALES Y MARÍN, J. L.: *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid, Taurus, 1984.
- MOSHER, N. M.: *Le texte visualisé. Le calligramme de l'époque alexandrine à l'époque cubiste*, New York, Peter Lang, 1990.
- MOUREY, J. P.: "Laberyntes et Rhizomes dans l'art du XX siècle", *Les Liens et le vide*, Travaux LXXXIV, Université St Etienne, 1994, pp. 81-94.
- MUKAROVSKY, Jan: *Arte y Semiología*, trad. de I. P. Hložnik y S. Marchán Fiz, Madrid, Alberto Corazón, 1971.
- *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, ed. de Jordi Llovet, Barcelona, Samuel Gili, 1977.
- MURIEL, Felipe: "Algunos procedimientos visuales en la obra lírica de Eduardo Scala", *Glosa*, 3, 1992, pp. 221-249.
- "Del Vuelo", *Texturas*, 3, 1993, pp. 114-116.
- "La escritura plástica en España", *Espacio/Espaço escrito*, 11-12, 1995, pp. 93-108
- "La contre-écriture poétique en Espagne", en M. Prudon (ed.), *Peinture et Ecriture I*, Paris, La Différence / Éditions Unesco, 1996, pp. 173-183.

- “Le livre d’artiste en Espagne”, en Montserrat Prudon (ed.), *Peinture et Écriture 2. Le livre d’artiste*, Paris, La Différence/ Unesco, 1997, pp. 220-226.
 - “La escritura sigilaria de Eduardo Scala”, en Eduardo Scala, *Poesía 1974-1999*, Madrid, Siruela, 1999, pp. 267-291.
 - *La poesía visual en España*, Salamanca, Ediciones Almar, 2000.
 - “La poésie éphémère en Espagne aux XVII et XVIII siècles” en M. Prudon (ed.), *Peinture et écriture 3. Frontières Eclatées*, Paris, La Différence/ Unesco, 2000, pp. 257-271.
- NADIN, Mihai: "Sur le sens de la poésie concrète", *Poétique*, 42, abril 1980, pp. 250-264.
- NICOLÁS, César: "Juegos verbales en la poesía satírica de Quevedo", en AA. VV., *Quevedo en su centenario*, Cáceres, Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, 1980, pp. 59-89.
- “Del fonema al contexto: sobre un soneto de Manuel Machado”, *Cuadernos de la Cátedra de Miguel de Unamuno*, 27-28, 1983, pp. 181-201.
 - *Estrategias y lecturas: Las Anamorfosis de Quevedo*, Universidad de Extremadura, 1986.
 - *Ramón y la greguería*, Cáceres, Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1988.
 - “Novísimos (1966-1988): Notas para una poética”, *Insula*, 505, enero 1989, pp. 11-14.
 - "Componentes semióticos de la poesía: el ojo y la lámpara", *Correspondance*, 4, 1995, pp. 30-50.
 - “Poesía y Recepción. El caso de Aníbal Núñez”, *Insula*, 606, 1997, pp. 9-12.
- NIDERST, A.: *Iconographic et Littérature. D’un art à l’autre*, Paris, PUF, 1983.
- OCAMPO, Estela: *El infinito en una hoja de papel*, Barcelona, Icaria, 1989.
- PAPADOPOULOU, Alexandre: "La calligraphie arabe" , en AA.VV., *L’espace et la lettre* , Université Paris, Cahiers Jussieu, 3, 1977, pp. 137-161.

- PARIS, Jean: *El espacio y la mirada*, Madrid, Taurus, 1967.
- *Lisible/Visible. Essai de critique générative*, Paris, Seghers, 1978.
- PARRA, Jaime D.: "La forma genetratriz y la experiencia de lo sagrado en la poesía de Juan-Eduardo Cirlot", *Ínsula*, 636, febrero 2000, pp. 8-11.
- PARRA, Jaime D. y RUIZ SORIANO, Francisco: "Poesía viva: Poéticas abiertas de postguerra", *Hora de Poesía*, 97-100, 1996, pp. 173-180.
- PASCHASIUS, F.: *Poësis Artificiosa*, Herbipoli- Würburg, J. Petri Zubrodt, 1674.
- PEIGNOT, Jérôme: *De l'écriture à la typographie*, Paris, Gallimard, 1967.
- *Du Caligramme*, Paris, Dossiers Graphiques du Chêne, 1976.
- PEIRCE, Charles: *El hombre, su signo (El pragmatismo de Peirce)* (1965), trad. de J. Vericat, Barcelona, Crítica, 1988.
- PÉREZ BAZO, Javier: "El componente gráfico-textual como base de la imagen visual creacionista y ultraísta", *Actes du XXV Congrès de la Société des Hispanistes Français*. Université Lumière Lyon 2, Mars 1991, pp. 221-238.
- (ed.), *La vanguardia en España. Arte y Literatura*, Université de Toulouse-Le Mirail, C.R.I.C & OPHRYS, 1998.
- PÉREZ RIOJA, J. A: *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos, 1994, 4ª ed.
- PHILLPOT, Clive "Book, book objects, bookworks", *Artforum*, New York, mai 1982.
- PINO, Francisco: *Distinto y junto, Poesía Completa*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1990, III tomos
- *SIYNO SINO*, Valladolid, Fundación Municipal de Cultura-Fundación Jorge Guillén, 1995.
- PONT, Jaume: *El corrent G. V*, Barcelona, PPV, 1986.
- *La letra y sus máscaras (De Villiers de l'Isle-Adam a José Angel Valente)*, Lleida, Sección de Lengua y Literatura Española de Departamento de Filología del Estudi General, 1990.

- POPPER, Karl : *Arte, acción y participación* (1980), trad, de Eduardo Bajo, Madrid, Akal, 1989.
- PORTÉS LÓPEZ, J.: *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Guipúzcoa, Nerea, 1999.
- POSNER, Roland: "Comunicación poética frente a lenguaje literario, o la falacia lingüística de la poética" (1976), en José Antonio Mayoral (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco Libros, 1999, pp. 125-136.
- POZUELO YVANCOS, José María: *Teoría del Lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988.
- POZUELO YVANCOS, José María y ARADA SÁNCHEZ, Rosa María: *Teoría del Canon y Literatura Española*, Madrid, Cátedra, 2000.
- POZZI, Giovanni : *La parola dipinta*, Milano, Adelphi Edizioni, 1981.
- PRAT, Ignacio: *Para ti*, Valencia, Pretextos, 1983.
- PRAZ, Mario: *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes* (1970), Madrid, Taurus, 1981.
- *Imágenes del Barroco (Estudios de emblemática)* (1974), Madrid, Siruela, 1989.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L.: *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996.
- PRUDON, Montserrat (ed.): *Peinture et Écriture I*, Paris, La Différence / Éditions Unesco, 1996.
- "De J. M. Junoy à F. Mompou: une poétique du silence", *Els anys vint en els Països catalans, Noucentisme/Avantguarda*, I Colloque A.F.C., Paris, 1996: Barcelona, Abadia de Montserrat, 1997.
- (ed.), *Peinture et Écriture 2. Le livre d'artiste*, Paris, La Différence/ Unesco, 1997.
- "Escritura, escrituras: del caligrama al poema-objeto en la literatura catalana", en Harald Wentzlaff-Esebert (ed.), *Naciendo el hombre nuevo...Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*, Vermet, Bibliotheca Iberoamericana, 1999.

- “Avant-garde et catalanité: accord, dissonance ou cacophonie?”
Montserrat Prudon (ed.) *Les mouvements d'avant-garde dans la péninsule ibérique: approches transversières*, Paris, Université Paris 8, Vincennes-Saint-Denis, Travaux et Documents, 6, 1999, pp141-154.
- (ed.), *Peinture et écriture 3. Frontières Eclatées*, Paris, Le Différence/ Unesco, 2000.
- PUJANTE SÁNCHEZ, José David: *Mímesis y siglo XX. Formalismo ruso, Teoría del texto y del mundo, Poética de lo imaginario*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.
- RAIBLE, Wolfgang: “¿Qué son los géneros?” (1980), en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1988, pp. 303-339.
- RAMACHANDRA RAO, S. K. : *Yantras. Una introducción al estudio de los diagramas mágicos*, Málaga, Sirio, 1990.
- RICO VERDÚ, José: *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, CSIC, 1973.
- RIESE-HUBERT, Renée: "Du tableau - poème à la Poésie Concrète", en Anne Marie Christin (ed.), *Ecritures II*, Paris, Le Sycomore, 1985, pp. 271-289.
- RIFATERRE, Michael: “Criterios para el análisis del estilo” (1960), en Rainer Warning, *Estética de la Recepción*, Madrid, 1989, p. 94
- "La syllepse intertextuelle", *Poétique*, 40, 1979, pp. 496-501.
- RIGOLOT, F. : "Poétique et onomastique", *Poétique*, 18, 1974, pp. 194-203.
- "Le poétique et l'analogique", *Poétique*, 35, 1978, pp. 257-268.
- RODRÍGUEZ, Antonio "Poeta isla", entrevista aparecida en *Diario de Córdoba* y reproducida en *Eduardo Scala, Bitzoc, op. cit.*, pp. 120-121.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando: *Teatro de la memoria*, Valladolid, Junta de Castilla-León, 1988.
- “El régimen de lo visible. Género y figuras de la poesía visual de los siglos XVII y XVIII”, en José M^a Díez Borque (coord.)

- Vers° e Imagen, Del Barroco al Siglo de las Luces*, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1993, pp. 265-280.
- *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Forma, 1995.
- "Metamétrica: La experiencia de los límites en la poesía de la Edad Moderna", *Ínsula*, 603-604, 1997, pp. 5-7.
- *Biblioclasmo. Por una práctica crítica de la lecto-escritura*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1997.
- RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ, Raúl: *Semiótica del anagrama. La hipótesis anagramática de Ferdinand de Saussure*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1998.
- ROMERA CASTILLO, José: "Poesía Figurativa Medieval: Vigilán, monje hispano-latino del siglo X, precursor de la poesía concreto-visual", *Revista 1616*, Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 1980, pp. 138-155.
- ROOB, Alexander: *El Museo Hermético. Alquimia y Mística*, Köln, Taschen, 1996.
- ROZAS, Juan Manuel: *disCURSO mANUAL*, Cáceres, Norba 10004, 1990.
- "Poesía de renovación y experimentación", en AA. VV., *Literatura Contemporánea en Castilla y León*, León, Junta de Castilla y León, 1985, pp. 113-149.
- RUBIO, Fanny y FALCÓ, José Luis: *Poesía española contemporánea. Historia y antología (1939-1980)*, Madrid, Alhambra, 1984.
- RUFFINATTO, Aldo: *Sobre textos y mundos (Ensayos de filología y semiótica hispánicas)*, trad. de J. Muñoz Rivas, Murcia, Universidad de Murcia, 1989.
- RUIZ, Elisa: *Hacia una semiología de la escritura*, Madrid, Fundación Germán Ruipérez, 1992.
- RUIZ, Pedro: *Gramática y Humanismo: perspectivas del Renacimiento español*, Madrid, Libertarias, 1993.

- *Valores dramáticos de los espacios escénicos del corral (El Caballero de Olmedo)*, Santander, Biblioteca de Menéndez Pelayo, 1995.
 - *El espacio de la escritura: en torno a una poética del espacio del texto barroco*, Berna, Peter Lang, 1996.
 - *La biblioteca de Velázquez: de la pintura y las letras*, Junta de Andalucía, 1999.
- RYAN, Marie-Laure: "Hacia una teoría de la competencia genérica" (1979), en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1988, pp. 253-302.
- SABELLICUS : *La magia de los números*, Bilbao, Fher, 1978.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés: *La luz negra*, Madrid, Júcar, 1986.
- SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo: *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en el poesía española del siglo XX*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1993.
- SARMIENTO, José Antonio: *Las palabras en libertad. Antología de la poesía futurista italiana*, Madrid, Hiperión, 1986.
- *La otra escritura. La poesía experimental española*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1990.
 - (ed.), *Los libros de artistas*, Cuenca, Diputación Provincial, 1992, sin numerar.
- SATUÉ, Enric: *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Madrid, Alianza Forma, 1990.
- SATZ, Mario: *Arbol verbal*, Buenos Aires, Kier, 1991.
- *Senderos en el jardín del corazón. Poética de la Kábala*, Barcelona, Kairós, 1988.
- SAZ-OROZCO, Carlos del: "Geometría del éxtasis", *Diario Sol de España*, Málaga, 13-4-1975, reproducido en *Eduardo Scala. Los Signos de la Poesía*, Bitzoc, Mallorca, septiembre 1995, 24, pp. 55-59.
- SCHAEFFER, Jean-Marie: "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica" (1983), en Miguel Ángel Garrido Gallardo

- (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1988, pp. 155-179.
- SCHAPIRO, M.: *Words, Scripts and Pictures: Semiotics of Visual Language*, New York, Braziller, 1996.
- SCHEFER, J. L. : *Escenografía de un cuadro* (1969), Barcelona, Seix Barral, 1970.
- *La peste, le déluge, Paolo Uccello*, Paris, Galilée, 1977.
- *La lumière et la proie. Anatomies d'une figure religieuse. Le Corrège 1526*, Paris, Albatros, 1980.
- SCHNEIDER, Marius: *El origen musical de los animales-símbolos de la mitología y la escultura antiguas*, Madrid, Siruela, 1998.
- SCHIAVETTA, Bernardo: *Fórmulas para Cratilo*, Madrid, Visor, 1990.
- SCHOLEM, Gershom: *La Cábala y su simbolismo* (1960), trad. de José Antonio Pardo, México, Siglo XXI, 1992, 8ª ed.
- *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Genova, Il melangolo, 1986.
- SECRET, F.: *La kabbala cristiana del Renacimiento* (1963), trad. de Ignacio Gómez de Liaño y Tomás Pollán, Madrid, Taurus, 1979.
- SEGRE, Cesare: *Principios de análisis del texto literario*, trad. de Mª del Prado Santayana, Barcelona, Crítica, 1985.
- *Semiótica filológica (Textos y modelos culturales)* (1979), trad. de J. Muñoz Rivas, Murcia, Universidad de Murcia, 1990.
- SENABRE, Ricardo: "Juegos retóricos en la poesía de Blas de Otero", Separata de *Papeles de Sons Armadans*, 125, Madrid-Palma de Mallorca, 1966, pp. 137-151.
- *Literatura y público*, Madrid, Paraninfo, 1986.
- SEPÚLVEDA PULVIRENTI, Enma: *Los límites del lenguaje: un acercamiento a la poética del silencio*, Madrid, Torremozas, 1990.
- SERRA, Cristóbal: "La escritura invisible", en *Eduardo Scala, Bitzoc*, 24, 1995, pp. 77-78.

- SERRA, Màrius: *Verbalia. Juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario*, Barcelona, Península, 2000.
- SILES, Jaime: "Los Novísimos: la tradición como ruptura y la ruptura como tradición", *Ínsula*, 505, 1989, pp. 9-11.
- "Ultimísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización", en Biruté Ciplijauskaitė (ed.), *Novísimos, Postnovísimos, Clásicos: la poesía de los ochenta en España*, Madrid, Orígenes, 1990, pp. 141-167.
- SKLOVSKI, Victor: "EL arte como artificio", en T. Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos, 1970, pp. 55-70.
- SMITH, J.: *Writin in the Margin. Spanish Literature of the Golden Age*, Oxford, Clarendon Press, 1988.
- SONTAG, Susan: "La estética del silencio", en *Estilos radicales* (1966), trad. de E. Goligorsky, Barcelona, Muchnik, 1984, pp. 11-43.
- SOUZA RODRÍGUES, José de: "Poesía concreta o una tentativa de expresión plurisensorial", en *Concretismo*, Lima, Centro de Estudios Brasileños, 1978, pp. 13-19.
- STANDISH, P.: *Línea y color: De la pintura a la poesía*, Frankfurt, Verwert-Iberoamericana, 1999.
- STAROBINSKI, Jean: *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.
- STEINBERG, Saúl: *500 años de imprenta*, Barcelona, Zeus, 1963.
- STEINER, George: *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano* (1976), trad. de M. Ultorio, Barcelona, Gedisa, 1982.
- "Sobre la dificultad", *Escandalar*, 3, 1980, pp. 8-21.
- STEINER, Wendy: "La analogía entre la pintura y la literatura" (1982), en A. Monegal (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros, 2000, pp. 25-49.
- SULLÀ, Enric (ed.): *El canon literario*, Madrid, Arco Libros, 1998.

- TALENS, Jenaro: "De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970", *Revista de Occidente*, 101, 1989, pp. 107-127.
- TANNENBAUM, Barbara: "El medio es solo una parte, pero una parte importantísima del mensaje", en Catherine Coleman (ed.), *Libros de Artista*, Ministerio de Cultura, 1982, pp. 18-24.
- TAPP, Tibor: "De la page mallarméene a l' écran poétique", en *Le texte et son inscription*, Paris, Editions CNRS, 1989, pp. 193-206.
- TERRACINI, Lore: *I codici del silenzio*, Alessandria, Dell' Orso, 1988.
- THOMAS, Jean Jacques: *La langue. La Poésie. Essais sur la poésie française contemporaine*, Presses Universitaires de Lille, 1989.
- TODOROV, Tzvetan: *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.
- "El origen de los géneros" (1987), en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1988, pp. 31-48.
- TORRE, Guillermo de: *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1974, 3 tomos.
- VALÉRY, Paul: *Estudios literarios* (1957), trad. de José Carlos Díaz de Atauri, Madrid, Visor, 1995.
- VALESIO, Paolo: *Ascoltare il silenzio*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- VAN LENNEP, Jacques: *Arte y Alquimia* (1966), trad. de Antonio Pérez, Madrid, Editora Nacional, 1978.
- VILADOT, Guillem: *Poesía Completa II*, Barcelona, Columna, 1991.
- VILLAR, Arturo del: "La poesía experimental española", *Arbor*, 330, junio 1973, pp. 43-64.
- "Acercamiento a la poesía experimental española: De las letras en libertad a la poesía otra", *Estafeta literaria*, 553, 1974.
- "De la palabra mágica al caligrama", *Estafeta Literaria*, 573, 1975, pp.4-7.
- VODICKA, Felix: "Historia de la repercusión de la obra literaria" (1964), en AA, VV., *Lingüística formal y crítica literaria*, trad. de M^a E. Benítez, Madrid, Alberto Corazón, 1970, pp. 49-61.

- “La estética de la recepción de las obras literarias”, en R. Waring (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 55-62.
- WEISGERBER, Jean (ed): *Les avant-gardes littéraires au XX siècle. I. Histoire. II Théorie*, Budapest, International Comparative Literature Association-Centre d’Etudes des Avant-Gardes Littéraires de l’Université de Bruxelles- Akadémiai Kiadó, 1986.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald: *La vanguardia española. Bibliografía y antología crítica*, Frankfurt am Main, Vervuet, 1999.
- (ed.), *Naciendo el hombre nuevo...Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*, Frankfurt am Main, Vervuet, 1999.
- WESTCOTT, W. Wynn: *Los números. Su oculto poder y místico significado*, Barcelona, B. Bouza, s/f.
- WILSON, Martha: "La página como espacio artístico", en Catherine Coleman(ed.), *Libros de Artista*, Ministerio de Cultura, 1982, pp. 6-17.
- YATES, Frances A : *El arte de la memoria* (1966), trad. de Ignacio Gómez de Liaño, Madrid, Taurus, 1974.
- *Lull & Bruno. Collected Essays*, London, Routledge & Kegan Paul, 1982.
- YURKIEVICH, Saúl: *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Ariel, 1984.
- ZÁRATE, Armando: *Antes de la vanguardia. Historia y Morfología de la Experimentación visual: de Teócrito a la Poesía Concreta*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 1976.
- ZUMTHOR, Paul: *Lingue, Texte, Enigme*, Paris, Seuil, 1975.
- *La letra y la voz*, Madrid, Cátedra, 1989.

RELACIÓN DE ILUSTRACIONES

<i>Ilustración 1. Guillaume Apollinaire (1918)</i>	66
<i>Ilustración 2. F. T. Marinetti (1915)</i>	67
<i>Ilustración 3. E. Scala, Cubierta de Círculo (1979)</i>	123
<i>Ilustración 4. Círculo (1979)</i>	124
<i>Ilustración 5. E. Scala, Cuaderno de Agua (1984)</i>	126
<i>Ilustración 6. E. Scala, Libro del Infinito (1993)</i>	128
<i>Ilustración 7. E. Scala, Génesis (1987)</i>	130
<i>Ilustración 8. Génesis (1987)</i>	131
<i>Ilustración 9. Colofón de Génesis (1987)</i>	132
<i>Ilustración 10. E. Scala, Cubierta de Ars de Job (1990)</i>	133
<i>Ilustración 11. Ars de Job (1990)</i>	134
<i>Ilustración 12. Colofón de Ars de Job (1990)</i>	135
<i>Ilustración 13. E. Scala, PÁJAROS/AROS (1998)</i>	
<i>Ilustración 14. E. Scala, Cubierta de Geometría del éxtasis (1974)</i>	139
<i>Ilustración 15. Colofón de Geometría del éxtasis (1974)</i>	140
<i>Ilustración 16. E. Scala, Colofón de SOLUNA (1997)</i>	141
<i>Ilustración 17. E. Scala, Introducción a Geometría del éxtasis (1974)</i>	148
<i>Ilustración 18. E. Scala, Genomatría (1987)</i>	176
<i>Ilustración 19. E. Scala, Cubierta de SOLUNA (1977)</i>	182
<i>Ilustración 20. Josep M. Junoy, Poemes i Calligrammes (1920)</i>	190
<i>Ilustración 21. Salvat-Papsseit, Ossa Menor (1925)</i>	191
<i>Ilustración 22. Franz Mon (1964)</i>	194
<i>Ilustración 23. G. Viladot, Poemes de la incomunicació (1970)</i>	196
<i>Ilustración 24. J. Brossa, Poemes visuals (1975)</i>	
<i>Ilustración 25. J. Brossa, Poemes visuals (1975)</i>	198
<i>Ilustración 26. Ronaldo Azevedo (1977)</i>	200
<i>Ilustración 27. Pedro Xisto (1967)</i>	201
<i>Ilustración 28. E. Scala, Geometría del éxtasis (1974)</i>	202
<i>Ilustración 29. J.-E. Cirlot, Nueve variaciones (1972)</i>	208
<i>Ilustración 30. E. Scala, Geometría del éxtasis (1974)</i>	212
<i>Ilustración 31. Geometría del éxtasis (1974)</i>	215
<i>Ilustración 32. Geometría del éxtasis (1974)</i>	216
<i>Ilustración 33. Geometría del éxtasis (1974)</i>	219
<i>Ilustración 34. E. Scala, Genomatría (1987)</i>	225
<i>Ilustración 35. E. Scala, Geometría del éxtasis (1974)</i>	229
<i>Ilustración 36. E. Scala, Círculo (1979)</i>	232
<i>Ilustración 37. Círculo (1979)</i>	
<i>Ilustración 38. Círculo (1979)</i>	234
<i>Ilustración 39. P. Garnier, Prototypes... (1965)</i>	246
<i>Ilustración 40. E. Scala, Geometría del éxtasis (1974)</i>	249
<i>Ilustración 41. J. M. Rozas, disCURSO mANUAL (1990)</i>	253
<i>Ilustración 42. E. Scala, Geometría del éxtasis (1974)</i>	254
<i>Ilustración 43. J. M. Ullán, Cierra los ojos... (1974)</i>	255
<i>Ilustración 44. E. Scala, Geometría del éxtasis (1974)</i>	257
<i>Ilustración 45. F. Pino, Solar (1970)</i>	259
<i>Ilustración 46. F. Boso, Poemas Concretos (1966-78)</i>	288
<i>Ilustración 47. E. Scala, Boceto de SOLUNA (inédito)</i>	290
<i>Ilustración 48. Anónimo (1685)</i>	302
<i>Ilustración 49. Vizconde de San Miguel (1689)</i>	304
<i>Ilustración 50. J. de Torres Pereira (s. XVIII)</i>	305
<i>Ilustración 51. E. Scala, "Las Líneas de la Vida" (1979)</i>	
<i>Ilustración 52. "Las Líneas de la Vida" (1979)</i>	
<i>Ilustración 53. "Las Líneas de la Vida" (1979)</i>	
<i>Ilustración 54. "Las Líneas de la Vida" (1979)</i>	
<i>Ilustración 55. "Las Líneas de la Vida" (1979)</i>	
<i>Ilustración 56. G. Viladot, Llibre del joc de les macarrulles verdes (1969-70)</i>	318
<i>Ilustración 57. E. Scala, Re/tratos (2000)</i>	327
<i>Ilustración 58. E. Scala, Re/tratos (2000)</i>	338
<i>Ilustración 59. Vigilán (s. X)</i>	342

<i>Ilustración 60. Anónimo (s. XVIII)</i>	344
<i>Ilustración 61. Anónimo (1689)</i>	345
<i>Ilustración 62. E. Scala, Círculo (1979)</i>	346
<i>Ilustración 63. F. Boso, Poemas Concretos (1966-78)</i>	348
<i>Ilustración 64. G. Viladot, Entre Opus i Opus (1972)</i>	350
<i>Ilustración 65. J.-E. Cirlot, Bronwyn, n (1969)</i>	355
<i>Ilustración 66. Bremer (1975)</i>	378
<i>Ilustración 67. E. Scala, Círculo (1979)</i>	390
<i>Ilustración 68. E. Scala, Cuaderno de agua (1984)</i>	391
<i>Ilustración 69. Cuaderno de Agua (1984)</i>	392
<i>Ilustración 70. E. Scala, Círculo (1979)</i>	394
<i>Ilustración 71. F. Boso, Poemas Concretos (1966-78)</i>	398
<i>Ilustración 72. E. Scala, Cuaderno de Agua (1984)</i>	399
<i>Ilustración 73. Cuaderno de Agua (1984)</i>	400
<i>Ilustración 74. Cuaderno de Agua (1984)</i>	408
<i>Ilustración 75. J. Alejo, monuMENTALES REBAJAS (1971)</i>	414
<i>Ilustración 76. E. Scala, Re/tratos (2000)</i>	418
<i>Ilustración 77. Re/tratos (2000)</i>	420

APÉNDICE

Geometría del éxtasis (1974)

**LOS CUARENTA POEMAS
AQUÍ CONTENIDOS (¿CUA
RENTA? ¿POEMAS? ¿AQUÍ
CONTENIDOS?) DÉBENSE
DESENCUADERNAR DE TA
L FORMA QUE CREEN UN
SOLO MAZO DE NAIPES
PARA EMPEZAR EL JUEG
O
BARAJANDO LA BARAJA
QUE NO ES BARAJA LEV
ANTAR LA COSTRA DEL
VELO IR PENETRANDO**

ESTO NO ES UN LIBRO.

Círculo (1979)

Todas las sinfonías de la naturaleza están inscritas en el cuadrado perfecto.

La eternidad manifestada en el tiempo, el origen de toda vida, la cruz de cuatro brazos enclavada en el círculo.

Cruz el Círculo se lee en <<Geometría del Éxtasis>>, primer libro de Eduardo Scala.

Ocho criptografías, continuadoras de la Cifrada Escritura, se inscriben en este cuadrado Círculo articulando un único poema. La palabra en su más puro estado, en su clave numérica, como arca o cuerpo del Verbo.

En este poema de fórmulas eternas nos es dado el espiritual ejercicio de la contemplación lectura hecha a través de la mente intuitiva, con los ojos del espíritu, únicos traductores del secreto significado de las cosas más allá de su apariencia concreta.

Semejantes a las vidrieras de la catedral estos primordiales cuerpos geométricos reflejan la luz del Verbo plasmada en acto, es decir, en Palabra.

Palabra escrita con la aguja del compás, portadora, en su Divina Proporción, de la Esencial Forma, expresión visible de lo invisible.

Esta obra de formas transmutadas –Cuadrado-Círculo-Cruz–, de penetrantes resonancias, constituye el lenguaje de la matemática del espíritu que, invocando a la soberana intuición de cada lector o intérprete, se revela e ilumina en la medida de la percepción y comprensión de aquel que lo descifra.

Quien, según el rito de la circunvisión, lleva a término el ceremonial de la metalectura y contempla los últimos ángulos de Círculo –el peregrino al llegar al centro místico de la Cruz se identifica con la Unidad–, recorre el mecanismo del mundo superior, la imagen de su oculto y verdadero yo.

Cuaderno de Agua (1984)

Todo organismo procede del padre-madre, *el-la agua*, origen de vida.

Los alquimistas nombran agua – *agua ígnea* – a su mercurio.

El poema manifiesta una doble imagen, agua del cielo-suelo: agua una. *El-la agua* y su reflejo nos otorga la visión primordial y última, en su transparencia leemos la incesante rueda de la palabra transformada.

Sumergir la visión en la *SECAGUA* de las 32 voces transfiguradas del poema; girar el libro (reverso-anverso) propicia la revelación: línea de círculos continuos, imagen de la *eternidad-fugacidad*.

Ars de Job (1990)

Los monosílabos, raíces o elementos irreductibles de las palabras, sonidos primordiales, nos acercan el *jardín del verbo*.

La gramática castellana alecciona sobre la inexistencia del verso monosilábico, dado que, a su juicio, éste se transforma automáticamente en bisílabo, al ser su única sílaba aguda.

Mas ¿es ojo el oído?...Si en el plano fonético se cuestiona la única sílaba, la luz, el espacio – lectura interiorizada – confirma su existencia.

— . —

Al sumiso-rebeldo-sumiso Job en esta nueva experiencia se le premia con un nuevo castigo: la privación de los deleites de la dic-

ción, del *melos* de la palabra. Se le ordena percutir su voz con el único sonido – profético, poético – para nombrar lo innombrable.

Y Job, *fiel de amor*, en otro ejercicio de sublimación, se encierra en el desierto monosilábico castellano en dulce penitencia.

Tras la purificación de la voz, lavada en el agua del silencio, entra en las raíces de su ser, de su no-ser, para extraer la visión de la *raíz del árbol del centro*.

Job, ya no Job, *boj de su Ley*, tabla rasa, nada, enraizado en Su Luz, conoce cómo la completa y pura desposesión es Su Tesoro; la desgracia, Su Gracia; y la máxima reducción, la *añadidura*. Abandonado, donado, desasido de él, de todo lo plural, reconoce la llama divina que arde en el agua primordial de cada ser y cada cosa. Contempla, extasiado, la palabra sin costuras transfigurarse en su lengua, en *don de lengua*.

*

Desde el vacío pronuncia un único círculo de sonido-silencio, repetida palabra, siempre virgen, que canta y glorifica al Señor que <<Todo se lo dio y todo se lo quitó>> (Job 1), para, superada la prueba, volvérselo a restituir esencial y multiplicadamente.

El artífice habita el cero, la transparencia, es un soplo irreductible, singular, un aliento que penetra la realidad y, radicalmente, la nombra.

Cada poemilla refleja su cuerpo esquelético que, iluminado a través de los múltiples prismas de su voz cristalizada, proyecta, desde lo mínimo, el *ars magna*.

*

¿Arte menor?...El obrero recoge amorosamente la palabra angular de nuestra Poesía y la posa en el punto de ceniza. ¡Vuela el cántico ascético de lo uno hacia Él, Uno! ¡Hacia lo Uno!

Intentada la expresión en este término, al poeta sólo le queda el monosilabismo – universo del verso uno – o el silencio, estados extremos del lenguaje, para lograr una sola sustancia lingüística de la totalización, la *Cosa Una*, más allá de la dualidad silábica, con lo que se restablece el *Ser Único, Alma Universal* de la Palabra, *Palabra-Raíz*, generadora de la infinita creación de lo Uno-Múltiple, el Todo.

El monosilabismo, pues, es el lenguaje sagrado del *origen* que nos conduce del *suelo* al *cielo* de la suprema Unidad.

SOLUNA (1977-93)

Estructura del poema

64 términos (sustantivos) fusionados en 32. Ordenados en 4 grupos de 8 palabras según sus géneros:

+ -
masculino-femenino

CORPÚSCULO_NDA
FRUTO_SEMILLAS
INSTANTE_TERNIDAD
LOBO_OVEJA
PENSAMIENTO_OBRA
REPOSO_OSCILACIÓN
SOLUNA
VIAJE_ESTANCIA

- +
femenino-masculino

CIENCIA_RTE
ESENCIA_ACCIDENTE
EVADÁN
GUERRA_MMOR
MAÑANA_YER
MATEMÁTICA_AZAR
PALABRA_CTO
VIGILIA_SUEÑOS

+ +
masculino-masculino

CIELO_SUELOS
DESIERTO_OASIS
LÍQUIDO_SÓLIDOS
OCASO_ORTA
OESTE_TESTE
PLACER_ESUPLICIOS
REYES_IERVOS
SONIDO_SILENCIOS

- -
femenino-femenino

CIMA_SIMAS
LUCE_SOMBRAS
MATERIA_LLMA
MUERTE_EXISTENCIA
OMEGA_LFA
PRESENCIA_AUSENCIA
SIEGA_SIEMBRAS
UNIDA_DIVERSIDAD

INTRODUCCIÓN.....	4
1. NORMAS ESTÉTICAS DE LA ÉPOCA Y NOVEDAD EXPRESIVA DE LA OBRA DE SCALA	6
2. INVESTIGACIONES SEMIOLÓGICAS Y PERFIL DE LA OBRA SCALIANA	27
3. UT PICTURA POESIS. ARS MEMORIAE	37
4. OTROS INSTRUMENTOS DE ANÁLISIS. LA GRAMATEXTUALIDAD, LA PRAGMÁTICA Y LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN	73
EL ESPACIO GRÁFICO	85
1. ASPECTOS SEMIÓTICOS EN LA CONFECCIÓN DEL LIBRO.....	104
1.1. LOS FORMATOS: PRINCIPIOS NUMÉRICOS Y NORMAS GEOMÉTRICAS	113
1. 2. LOS SOPORTES. TIPOS DE PAPEL. LOS PREÁMBULOS. ESTRUCTURAS Y CLAVES	
COMPOSITIVAS	143
2. LOS SIGNOS ALFABÉTICOS	184
2.1. LA LETRA: VALORES ICÓNICOS Y SIMBÓLICOS	185
2.2. LA PROPORCIÓN	235
2.3. EL GROSOR.....	246
2.4. LA INCLINACIÓN	250
2.5. EL INTERLETRAJE E INTERESPACIADO	252
2.6. EL ESTILO TIPOGRÁFICO	260
ARTIFICIOS POÉTICOS.....	266
1. PROCEDIMIENTOS PARAGRAMÁTICOS	278
1.1. ACRÓSTICOS.....	279
1.2. LABERINTOS.....	328
1.3. ANAGRAMAS.....	352
1. 4. POEMAS POLILINGÜES.....	372
1. 5. VERSOS RETROCADOS.....	387
BIBLIOGRAFÍA.....	434
RELACIÓN DE ILUSTRACIONES.....	467
APÉNDICE.....	470