NUEVA DIVINA COMMEDIA

Luis Riaza

Edición de M.ª Jesús López Montilla y Pedro Ruiz Pérez

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES
www.cervantesvirtual.com

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
Alicante, 2022

RIAZA, Luis
Nueva divina commedia, edición de M.ª Jesús López Montilla y Pedro Ruiz Pérez
Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2022, 276 pp.
ISBN: 978-84-1143-711-0

Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2022.
Este libro está sujeto a una licencia de «Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)» de Creative Commons.

© 2022, Luis Riaza, M.ª Jesús López Montilla y Pedro Ruiz Pérez
Algunos derechos reservados
ISBN: 978-84-1143-711-0

IMÁGENES
Cubierta: Escena del infierno. Óleo (s. XX). Autoría desconocida. En Muestra museística *(E)mancipa-Ment* de Cullera Laica (Cullera, Valencia).
Portada de la obra: Sandro Botticelli, mapa del infierno (1480). Papiro en Museos Vaticanos.
Portada de la primera parte: *L'enfer*, en el manuscrito *Hortus deliciarum*, compilado por Herrade de Landsperg (1167-1185). Copia posterior, en l'Oeuvre de Notre Dame.
Portada de la segunda sección: Giovanni da Modena, *L'inferno* (1410). Fresco en la basílica de San Petronio, en Bolonia.
Portada de la tercera parte: Jheronimus van Aken, el Bosco, *Tríptico del Jardín de las delicias (1490-1500)*. Museo del Prado.

nueva

divina

commedia

luis riaza

ÍNDICE

Págs.

I. PRESENTACIÓN 6
- Historia del texto. Datos e hipótesis 8
- Una obra unitaria y poliédrica 14
- Claves contextuales e intertextuales 20
- Criterios de edición 25

II. *NUEVA DIVINA COMMEDIA* 28
- primera parte. cantos preinfernales 30
- canto primero 31
- canto segundo 38
- canto tercero 43
- primer canto entrecantos 54
- entrecanto del primer canto entre cantos 57
- primer canto entrecantos (continuación 60
- canto tercero. continuación 61
- segundo canto entre cantos 65
- canto tercero. continuación 69
- tercer canto entrecantotercero 74
- canto tercero. continuación 82
- canto cuarto 83
- primer entrecanto con el pardor del agua aquella 85
- canto cuarto. continuación 88
- segundo entrecanto del canto cuarto con la autobiografía del supuesto autor 89
- canto cuarto. continuación 93
- segunda sección. los cantos léidicos o propiamente infernales 95
- canto sin número 96
- entredoscantos 99
- canto quinto 100
- primer círculo del canto quinto 102
- segunda metamorfosis en el segundo círculo del canto quinto 108
- canto entrecírculos con el primer llanto léidico 115
- segundo círculo. continuación 118
- tercer anillo. mutación 120
- tercer anillo del canto quinto 126
- entrecírculo con el monólogo de la vieja que mea 130
- cuarto anillo. continuación 133
- quinto círculo del quinto canto 140

- tercera parte. el paraíso 145
- drama de la dama que lava entre las blancas llamas 146
- entredrama con la historia anterior de las tres pardas tumbas y de la diadema de esmeraldas 175
- continuación del drama de la dama que clama 202
- [constancia] 214

III. ANEXOS 217
- Aparato crítico 218
- Reproducción de una página corregida 233
- Referencias intertextuales explícitas 237
- «Contralenguaje y literaturas» 268

I

PRESENTACIÓN

Tras casi veinte años de escritura y un silencio apenas roto por el paso por un Festival de Teatro de Sitges caracterizado, año tras año, por su fugacidad, Luis Riaza logra una cierta visibilidad a finales de la década de los 70. Entonces se fechan hitos tan destacados como la edición de *Retrato de dama con perrito* y su elección por el Centro Dramático Nacional para un montaje dirigido por Miguel Narros, logrando un cierto reconocimiento[1]; y como la publicación de *El desván de los machos y el sótano de las hembras* y *El palacio de los monos* (1978) en la colección Letras Hispánicas de Cátedra, en aquel momento la de mayor acogida en las aulas para un catálogo de clásicos. Junto con la pieza finalmente llamada *Los perros*[2], conformaban una tetralogía del poder germinada en los estertores del franquismo, y todas ellas toman como eje las ceremonias dirigidas a la perpetuación en el seno de una estructura familiar con sus generaciones en tensión y una pesimista visión sobre el papel del heredero y su asunción del papel de perpetuador del orden. Extendido en *El palacio de los monos* hasta los momentos de la Transición como materia argumental transparentada bajo los mecanismos alegóricos, el tema parece perder vigencia con la normalización democrática, a la que Riaza dirigirá su mirada en los textos posteriores, compuestos desde la constatación del fin de las esperanzas; inspirado por las teorías de René Girard sobre el deseo mimético, Los textos compuestos hasta el final del milenio se centran ahora en los conflictos en el eje horizontal, con la violencia surgida tras la desaparición del padre, con otras formas de ritos sacrificiales, ahora el del chivo expiatorio necesario para restituir el orden de la *polis* o, cabría decir, la paz de los cementerios; la publicación y representación de las piezas teatrales del período se sucedieron a ritmo lento, generalmente en circuitos minoritarios, de autor de culto[3]. Con la figura de referencia de George Steiner, en sus dos últimas décadas Riaza centra su producción en la reflexión metaliteraria, al tiempo que recupera toda su libertad creativa, en particular respecto a los límites de los géneros, al tiempo que explota todas las posibilidades de un lenguaje reconocidamente personal; como resultaba previsible, el silencio editorial fue casi absoluto para con unos textos que se distanciaban de modo radical de los gustos al uso, en una escena dominada por la comercialidad y una literatura, tanto en la lírica como en la narrativa, donde se imponían códigos realistas y llanos, destinados a un consumo mayoritario.

Con esta trayectoria creativa y sus horizontes de recepción, no es extraño que una obra abundante, compuesta en las décadas de los 60 y los 70, quedara sepultada en el olvido, del que ahora ofrece una posibilidad de recuperación el cuidado con que los hijos del autor han ordenado los cajones paternos tras su fallecimiento y han permitido el acceso a textos cuya supervivencia el propio autor había dejado en el misterio. Así es posible leer ahora, además de aquellos títulos casi míticos vinculados al Teatro Independiente de finales de la década prodigiosa, textos de más difícil calificación, salvo en lo que se refiere a su fuerte condición experimental, un reconocible lenguaje personal articulado en torno a lo ritual y alegórico y una denuncia de la opresión con un acento mucho más histórico que conceptual, como

[1] *Retrato de Dama con perrito*, prólogo de Francisco Nieva, Madrid, Fundamentos, 1976; reeditada con ligeros retoques y un significativo cambio en el final en Madrid, Vox, 1980, con prólogo del autor (Premio «El espectador y la crítica» 1979, tras su estreno por el CDN con dirección de Miguel Narros).

[2] *Los perros*, ed. José Antonio Aliaga, Universidad de Murcia, 1986. Por sus consideraciones acerca de los cambios y la intertextualidad, pueden citarse al respecto Pedro Ruiz Pérez, «Variantes textuales en *Los perros*. Texto y representación en el "Nuevo Teatro Español"», *Notas y Estudios Filológicos*, 4 (1986-87), pp. 77-106; y «Don Carlos, entre Schiller y Riaza. Un ensayo de literatura comparada», *Studi Ispanici*, XLVIII, 2023, en prensa.

[3] Se incluye una bibliografía de los textos del autor y los estudios sobre su obra en Luis Riaza, *Teatro escogido*, coord. Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2006; actualizada en Luis Riaza, *Unos kuantos kuentos kontados por un kretino (el idiota de Luis Riaza*), ed. Ignacio García Aguilar y Pedro Ruiz Pérez, Montpellier, Presses universitaires de la Mediterránea, 2016.

corresponde a años de una prolongada dictadura, de una etapa de desarrollismo y de la consiguiente respuesta contracultural. Estos parámetros definen la obra que nos ocupa, con una historia textual significativa de la trayectoria de Riaza y de sus procedimientos de escritura y difusión, además de contener *in nuce* una sustancial porción de lo desarrollado por el autor en los siguientes cuarenta años.

En la coyuntura delimitada por el año previo a la muerte del dictador y los pasos iniciales de la actual constitución aparecen dos textos de Riaza en cauces muy dispares, con su consiguiente peso en la consideración genérica de los mismos, hasta difuminar los apreciables elementos de relación entre ellos. Así, la inclusión en la revista teatral *Primer acto* (nº 172), en septiembre de 1974, del *Drama de la dama que lava entre las blancas llamas* refuerza una adscripción que el propio texto no negaba, en el título, en la indicación preliminar («posibilidad de montaje teatral-circense») y en el carácter completamente dialogado de la pieza, introducida, eso sí, por un «cronista superior». Junto a la recurrencia de nombres-tipos casi omnipresentes en las obras riacescas de estas décadas, como el de la protagonista, lenguaje, ambiente y situaciones encuentran claros ecos para el lector cuando en 1981 el Ayuntamiento de Alcalá de Henares publica el *Libro de los anillos infernales o de las metamorfosis léidicas*, ganador el año anterior de un concurso de poesía, a cuyo patrón apuntan el uso del verso y la ausencia de indicativos formales sobre más de una voz, desplegada por momentos con un intenso tono lírico, por más desgarrado que resulte. Aunque pudieran tomarse como obras distintas, se impone la evidencia de un universo compartido, se apuntan líneas de continuidad argumental y, al sobrepasar lo superficial, se percibe la complicidad en un empeño axial de diluir las fronteras genéricas, con un juego de intercambio de rasgos. Aunque las limitaciones en la maquetación de la revista borran todos los rasgos de la peculiar tipografía concebida por Riaza, el verso pone una inequívoca línea de continuidad entre las piezas, como lo hace una polifonía en torno a una fábula argumental, más patente en el *Drama* y más diluida en el *Libro*, pero acompañando siempre a una protagonista compartida en su paso por círculos infernales y llamas.

Esta lectura inductiva se confirma ahora documentalmente, al aparecer entre las carpetas recuperadas una diversidad de testimonios de los textos previos a las dos publicaciones mencionadas, incluyendo una tercera pieza y, sobre todo, un mecanoscrito único, con paginación corrida, que acomuna y ordena lo que ahora percibimos como partes de una obra con un claro designio unitario, declarado en su nominación y desarrollado, entre variedad y unidad, en una estructura a la vez lineal y dialéctica. Con un proceso de revisión y reescritura que Riaza mantuvo como constante diaria hasta el final, los testimonios recuperados permiten concluir que estamos ante una obra de la que solo se conocía el título[4] y que, pese a las parciales publicaciones mencionadas, puede considerarse una obra inédita, donde arraiga un sentido que lo publicado diluyó o perdió totalmente con una fragmentación, sin duda, obligada por las circunstancias.

Historia del texto. Datos e hipótesis

Hasta ahora, el proceso de edición separaba dos obras autónomas y diferenciadas. Así se presentaban, con siete años de distancia y presuntas diferencias genéricas, los ya citados *Drama* y *Libro*. En sus paratextos, sin embargo, la situación se problematizaba, al tiempo que apuntaba una línea de configuración de la trama textual. La última noticia se encuentra en la solapa de *Libro*, con un listado de obras del autor convencionalmente separadas en «Poesía» y «Teatro». En el segundo grupo aparecía *Drama*; en el primero, como dos obras diferentes, el

[4] Se menciona en la «Nota autobiográfica de Luis Riaza» que precede a la citada edición de *Drama*.

Nuevo infierno divino (1973) y el propio *Libro*. En la «Nota autobiográfica de Luis Riaza», intercalada entre las columnas de la entrevista preliminar realizada por Ángel García Pintado, el autor resulta más explícito y, por más que contradiga la posterior referencia, apunta un estadio compositivo más cercano al final: «En el terreno poético el último libro escrito es *Nueva divina commedia*, cuya primera parte, la relativa al 'Infierno', lo constituye un poema casi tan largo como el de Dante. 'El Paraíso', que completa *Nueva divina commedia*, lo forma la pieza para un posible montaje teatral-circense que se ha titulado *Drama de la dama que lava entre las blancas llamas* y que se incluye en este número» (p. 9). Las conclusiones se imponen: como muy tarde, en 1974 Riaza concibe una obra unitaria, con una articulación temática interna y una posibilidad de desgajamiento de partes que pueden funcionar con autonomía, adaptándose a modalidades discursivas (de cauce y de género) específicas, como sería el caso de la metamorfosis de «El Paraíso» en un hipotético montaje tras una publicación exenta en una revista teatral, en una propuesta que debió de tener éxito a la luz de lo que indica la solapa aludida, donde el *Drama* aparece como representado, en alusión al montaje que se llevó a escena en Nerja en agosto de 1975 por el Grupo de Teatro del Teleclub de la localidad. Volviendo a las declaraciones de 1981, se impone que la distinción entre las distintas piezas viene precisamente motivada por efectos de las respectivas publicaciones: la de 1974, que el autor quiere capitalizar, y la que sostiene la existencia de la propia solapa.

Bajo una superficie de cambiantes decisiones y sus correspondientes formulaciones, se dibuja hacia 1973 una concepción articulada pero global, que sigue el modelo de Dante y que se polariza en dos partes, «Infierno», siempre ubicada en la categoría poética, y «El Paraíso», susceptible de materializarse en una puesta en escena a partir de su forma dramática. La separación del patrón de referencia, reflejada en la ausencia de una parte correspondiente al Purgatorio, se acentúa (frente a la fijación del modelo clásico) con una dinámica que tiene que ver, como comprobaremos, con los procesos de reescritura, pero sobre todo con las condiciones de publicación, hasta el punto de concluir en alteraciones estructurales que llegan a incidir en la naturaleza y la consideración genérica del texto. El panorama se hace más complejo aún, pero ofrece posibilidad de solución, con la aparición de los testimonios conservados en los cajones del autor.

La materialidad de las realizaciones permite esbozar una cierta filiación, aunque sin poder determinar fechas exactas y considerando más que probables contaminaciones y soluciones divergentes. La observación de los tipos apunta a una suma de originales mecanoscritos, copias en papel carbón y fotocopias, incluyendo duplicados. Sobre los elementos aparecen enmiendas a mano, de alguna errata y sobre todo de modificaciones estilísticas, a veces con huellas de un doble proceso, al sumarse intervenciones a bolígrafo en fotocopias conteniendo alteraciones previas. Como se colige del uso del papel carbón y de las posibilidades de la fotocopiadora, las copias debieron de ser bastantes más que las hoy recuperadas y, en consecuencia, también pudieron ser más las enmiendas realizadas. Con esas consideraciones de fondo, tratamos de ordenar una posible secuencia (o secuencias superpuestas)[5].

Del texto publicado como *Drama* se conserva una única copia independiente (**C**), cuyos rasgos materiales permiten identificarla como una copia en papel carbón con huellas de encuadernación, sin ser posible determinar por estos rasgos si formaba parte de una unidad mayor; sí lo muestran inequívocamente una paginación corrida (97-153) y los encabezamientos de portada: «El Paraíso» permite identificarlo con la unidad mencionada, mientras que «tercera parte» la incluye en una serie y, en la página siguiente, «drama de la

[5] No se tienen en cuenta en la descripción que sigue las duplicaciones que suponen los archivos digitalizados a partir de un escaneo de los mecanoscritos, formato en que los herederos del autor nos han proporcionado parte de los textos.

dama entre las blancas llamas» apunta la posibilidad de desdoblamiento genérico, además de indicar un estadio textual previo al de la edición en *Primer acto*, modificado con un alarde barroco de virtuosismo al añadir el sintagma «que lava» para alargar el resultado e incrementar la aliteración vocálica[6].

Algo parecido se aprecia para lo que da en el texto de *Libro*. En este caso, la rama textual la componen tres testimonios con ciertas diferencias: los dos que lucen en la portada (p. 58) «Cantos léidicos» (neutralizados como **F**[7]) y el abierto como «Canto sin número» en la página 59 (**E**), por carecer de la anterior, en los dos casos con similares huellas de encuadernación. Hay un final compartido con la adición manual de «FIN» en la p. 96, al que las dos copias de **F** añaden la sección identificadora de las intertextualidades, ausente en **E**. La incorporación de las denominaciones específicas (ninguna coincidente con las realizaciones posteriores) y su propia duplicidad apuntan a que la mencionada encuadernación no se dirigía en exclusiva al archivo personal, sino más bien hacia otros destinos, relacionados con la publicación, aunque pesa en contra de esta opción el mantenimiento de una numeración que remite a una parte inicial ausente y que deja a estos testimonios como transitorios en la preparación del que obtendría el premio de poesía y concluiría en la edición. Seguramente en el proceso es en el que se incorporan las numerosas y trascendentes variantes ofrecidas por la fijación en *Libro* (en las que nos detendremos al final de este apartado), que afectan a niveles más profundos que la mera corrección o modificación estilística de una palabra o un sintagma.

La parte comprendida entre las páginas 1 y 57 (o 58), correspondiente al texto inédito, pero, a tenor de la paginación, siempre presente en las huellas textuales conservadas, se conserva en, al menos, dos copias (**D**), siempre precedidas del rótulo «Cantos leyendonegrosos» y cerradas, en la p. 57, con una suerte de colofón que en la indicación «último [canto] preinfernal» denota la existencia de una continuación, que es la representada por los cantos «propiamente infernales», esto es, los de los testimonios **E** y **F**, publicados en *Libro* y segmentados como la «segunda parte» que da sentido al ordinal de «El Paraíso».

De la consideración de estos testimonios se desprende el funcionamiento de una tensión entre una estructura formal trimembre, a semejanza del referente dantesco, y una polaridad que opone infierno y paraíso, siendo los inéditos «cantos preinfernales» la pieza que, además de servir de introducción, sostiene la trimembración. Esta dualidad, con interesantes repercusiones en la concepción y sentido de la obra, está en la base de las vacilaciones o presuntas contradicciones en lo indicado en los paratextos de las dos piezas publicadas.

Los dos testimonios más importantes confirman las conclusiones extraídas de la inducción. El primero (**A**) documenta la afirmación de 1981, con una primera versión de la obra, perfectamente enmarcada por una portada de cartulina roja y rótulos plastificados con el nombre del autor y el título, *Nuevo infierno divino*. El primero puede ser indicio de un destino fuera de los cajones, quizá una editorial, mientras que el segundo confirma la noticia en la solapa del *Libro de los anillos infernales*. El carácter conclusivo, el de una versión definitiva en su momento, lo confirma la inclusión final (pp. 97-98[8]) de la relación de autores de las citas e intertextos, abreviada respecto a la posterior, pero con la misma estructura y

[6] A diferencia del caso de *Libro*, en el paso a la edición solo se registran cambios menores, como alguna variante estilística, las alteraciones tipográficas obligadas por la maquetación del texto a doble columna y algunas erratas adicionales.

[7] Es cuestión menor, pero sintomática, que en una de las dos copias (una fotocopia de la otra, o ambas de un original común) se añada una nueva corrección ausente en la otra; es la registrada en la página 64, donde en un caso se añade «ese círculo de sueños» ante el verso inicial, en coincidencia con lo apreciado en la otra copia, aunque con un trazo autógrafo distinto. Con ello se constata la conservación de ejemplares duplicados y un proceso de revisión estilística sobre ellos que se hace sin medios mecánicos, en un proceso paralelo.

[8] Con el resto de observaciones, el dato permite considerar los estadios de **F** como desgajados de esta matriz.

disposición. La declaración y este testimonio acreditan que en 1973 (fecha indicada en la noticia de la mencionada edición) Riaza considera una obra única y acabada la articulada en dos partes y argumento infernal.

El camino del texto se acerca a lo tortuoso o, cuando menos, a una linealidad problemática apuntada por otra declaración y otro testimonio. Aquella la encontramos en la fecha intermedia de 1974, con la edición de *Drama*; allí el autor no habla del *Nuevo infierno divino* como una obra exenta, sino como una primera parte de «en el terreno poético, el último libro escrito», complementada por la parte que ahora se edita. Ello viene a decir que entre 1973 y el año siguiente Riaza desborda los límites de lo fijado textualmente y avanza en dirección a otra obra, más amplia y compleja con la introducción de «El Paraíso», presentado con manifiesta dimensión de autonomía, a la vez parte y unidad específica. Ahora disponemos del testimonio que manifiesta este estadio textual, de nuevo conclusivo y ya propio de una obra distinta, como es diferente su título: *Nueva divina commedia*. Su realidad se materializa en un mecanoscrito diferente, aunque compuesto por adiciones a una parte sustancial del anterior, observables desde el inicio, cuando se añade una portada sin numerar, para mantener la paginación del estadio precedente, que mantiene, sin embargo, vida propia, apreciable en las adiciones o correcciones introducidas a mano. A modo de ejemplo, en las respectivas páginas 2 las modificaciones coinciden en el texto, pero no en su realización: la tachadura del v. 13 (en nuestra edición) se hace sobre los mismos signos, pero la del testimonio **A** suma sobre las aspas (lo único apreciable en **B**) la intervención del bolígrafo; en lo que podría leerse a modo de acotación inicial, se mantiene el texto, aunque en **B** como resultado de una tachadura de la «y», luego repuesta a mano; y, finalmente, la coincidencia de texto en el añadido al inicio muestra en la caligrafía (en un caso en minúscula, en otro en mayúscula) que ha habido una revisión paralela, pero sobre soportes diferentes[9] y quizá en momentos también distintos, sin que sea posible afirmar con rotundidad en qué dirección y en qué orden se hicieron, ya que pudieron comenzar sobre lo que seguía siendo el *Nuevo infierno* y se completan, con repetición en el testimonio, al adicionarlo para componer la *Nueva divina commedia*.

La observación de la portada añadida permite extraer nuevos datos y avanzar algunas conclusiones, no carente de incógnitas. El título rotulado coincide con el declarado en la nota de *Drama*, pero con una significativa corrección, ya que la geminación de la *m* para la italianización del nombre aparece como una interpolación a mano, signo de un proceso de revisión intenso en los detalles y que no se detiene, salvo en la fijación determinada por circunstancias externas, como una referencia impresa o, con reiterados indicios, los intentos de publicación. Alguno, como el presente aquí, apunta a la presentación a una editorial, como hace suponer la adición a mano de la dirección personal del autor, como corresponde al depósito de algo cuyo reenvío se solicita en caso de no ser aceptado[10]. Las marcas de otros testimonios apuntan en otra dirección. Es el caso de las dos copias conservadas de los «Cantos leyendonegrosos», sin nombre de autor y con un número en lápiz azul (con distintos trazos) en la portadilla, en la que el título, en su única ocurrencia en la tradición textual, aparece manuscrito, signos inequívocos de haber sido presentados a un concurso literario[11], como

[9] Las huellas en los papeles en forma de cortes para la encuadernación también son diferentes, lo que indica la existencia de, al menos, dos juegos de copias de los folios que componen las dos partes que acaban siendo las primeras.

[10] Dados los usos de las editoriales, más propio sería pensar en la dirección a la que remitir una respuesta, aunque en contra de esto pesaría la ausencia de un número de teléfono. La fecha debió ser previa a 1984, cuando se desarrolla e implanta el código postal de cinco dígitos, aprobado en un decreto dos años antes, y cuando ya el número del edificio habitado por el autor era el 11, no el 9 que aparece en la portada.

[11] Lo habitual es que, para que la anonimia favorezca un juicio objetivo al jurado, los textos lleguen con un lema o pseudónimo y un título que puede ser provisional, constando los datos reales en sobre aparte.

sucedió con más éxito con la segunda parte de la obra. Y no es descartable que la falta de éxito hasta 1980 en esta apuesta tuviera alguna relación con la regresión que denota la solapa en cuanto a los títulos y, en consiguiente, la concepción de las obra u obras, pues no es descartable que Riaza se desdijera de lo concebido y expresado en 1974, para recalcar en la edición del *Libro* su carácter exento, la existencia de un inédito y la de una pieza complementaria desplazada al apartado de «Teatro».

Volvemos en este punto a la consideración de la metamorfosis textual de los testimonios mecanoscritos a la edición de *Libro* en 1981. A falta de un estudio pormenorizado y bien merecido, prescindimos ahora de los cambios menores en línea con los introducidos en todos los testimonios con las intervenciones manuscritas, y nos centramos en un grupo de cambios de valor estructural y a modo de muestra de los elementos con que Riaza compone su poema sinfónico y las manipulaciones que introduce al hilo de los avances en su concepción global o sus realizaciones editoriales.

Señalamos en primer lugar los ajustes en el texto, de diferente extensión y con movimientos contrapuestos. Ilustra el de las adiciones la incluida en un pasaje donde se concentran varias líneas de modificaciones:

Testimonios mecanoscritos	*Libro de los anillos infernales*
y yo cogía la escopeta atada con guitas que encontramos junto a padre desangrándose salía fuera la caliza (vv. II, 656-662)	yo cogía escopeta atada con guitas (((que encontramos junto a padre desangrándose) cuando lo mató ((((sin duda)))) chapa en bandolera))) salía fuera y la caliza (pp. 28-29)

Tres versos se añaden con un detalle explicativo de la muerte paterna, con la reaparición de una figura antes solo mencionada al paso, para añadir una nueva referencia a las instancias de explotación y violencia, a la vez que completa información para el lector, un lector más amplio y real, el del libro impreso, que el que podría concebir inicialmente el escritor en su gabinete. Se relacionaría también con este fin el desarrollo de la técnica de los paréntesis, sistematizada en la segunda mitad de los años 70 y explicitada en el prólogo a la edición de dos obras teatrales en 1978. La complejidad tipográfica y la evidencia del funcionamiento de distintos planos discursivos y su despliegue arborescente (aun dentro de lo que formalmente es una sola voz narrativa o argumentativa) llevan, por otra parte, aparejada una inequívoca explicitación de la organización interna del discurso, ordenando sus digresiones, complementos explicativos o divagaciones, incluso proponiendo al lector una diversidad de itinerarios de lectura a partir de los explícitamente trazados en la distinción de planos por medio del número y disposición de los paréntesis en la línea horizontal.

Junto a estos elementos de adición se registra en el pasaje uno de los procedimientos más extendidos (sin que falten ejemplos del uso inverso) en la reordenación de la disposición tipográfica, resultante en la reducción del número de versos. El pasaje registra tres casos de unión de versos, con lo que en la numeración se pasa de 6 a 3. La prosodia interna no se altera en lo sustancial y la extensión formal del texto se reduce. Sin menoscabo de una posible incidencia, por el perfil visual de la mancha de escritura, en la percepción del lector, el resultado favorece el acomodo del texto a los posibles límites establecidos en un concurso de poesía y, desde luego, a una maquetación tipográfica que puede reducir unos costes de

producción del libro. El caso nos hace dirigir la atención a esta dimensión en la que la creatividad se materializa doblemente y por ello se somete a nuevas reglas y determinaciones, que son menos el resultado de una revisión por razones internas que un acomodo a las condiciones de publicación[12]. No hay que descartar que a la misma causa obedezcan intervenciones de mayor calado, como supresiones de componentes completos del texto, como es el caso del «entrecírculo con el monólogo de la vieja que mea» (vv. II, 1081-1180), interpolación con la autonomía suficiente como para funcionar de manera autónoma o como para desaparecer sin afectar a la línea discursiva central.

Otros cambios pueden atribuirse, ya no a concesiones a los requerimientos del concurso y la edición, sino a otros factores como los debidos al paso del tiempo. Buena muestra es el paso de «otro misericordioso trapajillo / de a siete setenta / el retal completo» (vv. II, 1021-1023) a «otro misericordioso trapajete / de a diecisiete setenta / el retal completo» (p. 41). El doble cambio permite contrastar motivaciones: el paso de «trapajillo» a «trajejete» es una variación estilística que evita la coincidencia cacofónica con la «vendilla» del verso anterior, sin alteraciones prosódicas; por el contrario, el paso de «siete» a «diecisiete» no supone mejora estilística, pero sí incide en el ritmo, al pasar de hexasílabo a octosílabo y sustituir la regularidad con el verso siguiente en favor de una gradación rítmica de efecto descendente (12-8-6 sílabas); y, en un plano más referencial, supone un acomodo con cierta dosis de realismo al proceso de inflación acelerada sufrida por el país en esa década. En esencia, estos casos espigados confirman cómo a los habituales procesos de revisión de los que los testimonios mecanoscritos y manualmente corregidos dan amplia muestra se suman, en el paso del cajón al estante de la librería, otros factores de alteración, de especial incidencia en una escritura tan poco convencional y tan apoyada en los recursos de la tipografía, pero también en una inequívoca voluntad de relación con la realidad inmediata.

No olvida Riaza en ningún caso la naturaleza artística de su escritura y la voluntad estética que la rige. Esta dimensión traduce los ajustes del texto e incluso las concesiones obligadas por su publicación en una labor de más calado en la naturaleza del texto y su diseño estructural, motivada también por el hecho determinante de la necesidad de asentar una condición radicalmente exenta para una pieza concebida inicialmente en un marco más amplio y de trabadas relaciones entre todos sus componentes. Apuntamos algunas intervenciones en esta línea. La primera y más evidente afecta al título, que se desgaja del «canto quinto» mecanoscrito (el primero de la segunda parte) y se impone como denominación general de lo que pasa de ser una parte segunda a convertirse en una obra independiente; en este proceso se resaltan en la dualidad de la denominación los dos elementos clave, el protagonismo de leidi[13] y lo infernal de la ambientación y el tono de la obra, en la que se destacan también su estructura cíclica (anillos) y su dinámica metamórfica, conducentes a la dimensión alegórica y ceremonial; en otras palabras, un apunte casi colateral y muy circunscrito se eleva a designación del conjunto y sobre todo a eficaz pauta de lectura. Y en esta metamorfosis (que aúna enunciación y enunciado) también adquiere relevancia el nuevo valor asumido por la denominación de «libro»: en el original aparecía casi como sinónimo de «canto», mientras que en la portada de la obra impresa ha sustituido la primera referencia y adquiere una autorreferencialidad significativa. Más mecánico y formal, otro cambio comporta la publicación individual de la obra, pues la numeración de los cantos, corrida desde la primera parte, se altera necesariamente, no sin cambios de matiz, como

[12] La pervivencia de testimonios de esta parte textual autónomamente encuadernados y con dispar rotulación podría deberse a una práctica intermedia en el proceso de acomodación de la parte desgajada de la totalidad (de la que conservan la numeración) al concurso al que se destina.

[13] Mantenemos para los nombres de los personajes y los rótulos de las partes el uso de la minúscula sistemáticamente aplicado en la onomástica de la obra. Solo se altera el criterio, como en la edición, en el título general, para ajustarlo a la convención.

ocurre en la transformación del «PRIMER CÍRCULO DEL CANTO QUINTO / (cuento infantil» original en «PRIMER ANILLO-CÍRCULO / (cuento infantil)» del impreso.

En el otro límite del texto, en su conclusión, los obligados cambios muestran un cierto paralelismo. Si atendemos a los testimonios mecanoscritos, solo el correspondiente a la obra completa (**B**), con la tercera parte incluida, carece de la anotación manual «FIN», presente tanto en la versión de *Nuevo infierno divino* (**A**) como en las distintas muestras (**E** y **F**) de la escisión de la segunda parte. Al pasar al libro publicado el epígrafe varía («fin de la comedia / (no divina») y Riaza completa el cierre al tiempo que deja una línea de apertura al remitir oblicuamente al marco inicial y su clave dantesca, que ahora completa el sentido de los «anillos infernales» del título, sin disminuir la carga irónica que asume la denominación de «comedia» para una obra de tonos tan negros y amargos, que justamente concluye «never more / riveder le stelle»).

Quizá menos trascendente en su significado, pero por ello más ilustrativo del contexto y razón de los cambios en la estructura del texto es la permuta de los dos elementos iniciales, que preceden al «CANTO QUINTO» del original y sus cambios en el impreso. Se trata de la «letanía / para entonar / en el pórtico / de los infiernos» (que en el mecanoscrito se rotula genéricamente como «CANTO SIN NÚMERO» y que en la edición reduce su número de versos a tres) y la pieza «ENTREDOSCANTOS», inicialmente en este orden. La disposición quedaba justificada en la macroestructura: la letanía actualiza referencias procedentes de la parte inicial, en tanto rompe con su modelo estilístico, apuntando al más ceremonial y lírico de la segunda parte, y, tras ella, el inserto entre cantos actúa a modo de resumen introductor del desarrollo subsiguiente; en definitiva, la función dual de eslabón y frontera entre dos piezas articuladas. Como esta condición se pierde en la aparición de una obra exenta, la disposición se invierte para resignificar las funciones de las dos micropiezas: aprovechando su estructura compleja y polilingüe y su composición a base de reconocibles fragmentos intertextuales, lo que era un «entrecantos» pasa sin epígrafe al lugar de apertura, mientras «cita inventada», el nuevo epígrafe (para la columna polilingüe), regulariza el elemento con la práctica habitual en los umbrales de los libros de poesía; desplazada al segundo lugar, la «letanía» potencia, en clave de obra autónoma, su valor como obertura y diapasón del texto en forma de cantata que el lector encontrará a continuación.

Puede quedar aquí el repaso por un desarrollo textual al que se van sumando capas de revisiones, desde los matices estilísticos de las enmiendas manuales sobre los mecanoscritos a los cambios de alcance estructural arrastrados por una remodelación más o menos intensa para adaptar el original al formato de publicación. En conclusión, estamos ante un conjunto textual de carácter poemático (no quiere decir lírico), en un proceso de revisión que afecta a su propia naturaleza, de condición mutante y polimórfica, por cuanto el crecimiento de materiales lleva a superar los límites de una primera obra, el *Nuevo infierno divino*, que se transforma en la *Nueva divina commedia*, al tiempo que contempla, a veces con éxito, una difusión fragmentaria, a modo de dos, presuntamente tres, piezas aptas para su consideración autónoma. En la elección (y sin renunciar a dejar huellas de los cambios), consideramos el testimonio de la *Nueva divina commedia* el último en la serie de cambios estructurales, el más completo y articulado en su texto y el que, tras las partes ya publicadas con valor específico y exento, hace cobrar todo su sentido a los materiales con su reunión en un discurso con tanta coherencia como diversidad.

Una obra unitaria y poliédrica

Los avatares textuales resumidos apuntan una problemática cristalización definitiva e inequívoca de una obra cerrada. El proceso de composición, con su serie de circunstancias

más o menos accidentales, impone su estrecha relación con un texto resistente a moldes cerrados y etiquetas limitadoras. Así, no nos encontramos con un «escrito» (producto acabado y fijo), sino con un proceso de re-escritura donde las correcciones de superficie comparten raíz y resultados con la superposición de planos producto de una intertextualidad vertiginosa y dejan paso a una práctica de troceamiento y adaptación que convierte la obra en varias obras, a modo de cajas chinas o matrioskas (en figura más familiar a Riaza). Formulado en otros términos, la imagen del tejido/texto es desplazada por una realidad más fluida, metamórfica en términos del propio texto y relacionada con su condición transgenérica, si se nos permite la intertextualidad con un discurso muy actual[14]. Aunque hemos de desarrollar esta noción, sirva de premisa y muestra el juego dialéctico de negaciones que el autor teatraliza al cuestionar la naturaleza de la obra justamente en su acto de presentación como libro de poesía[15], o, como dice en la primera frase, «un supuesto libro de poesía», cuestionamiento, explica, que no se da «solamente porque yo rechace por principio la división de las plurales literaturas en departamentos estancos». La indefinición comienza por la resistencia del texto[16] a su fijación y está estrechamente vinculada a la transgresión de las fronteras genéricas, con la resultante de que toda edición se impone como una foto fija de lo que es un proceso[17].

Tras la propuesta de texto que realizamos, y en coherencia con ella, se requiere una propuesta de lectura, donde se mantengan vivos los dos planos de unidad y diversidad. De acuerdo con lo expuesto, partimos ahora de la consideración de la rotulada como *nueva divina commedia* como la redacción última de una obra única, con independencia de las reelaboraciones posteriores obligadas por la publicación de alguna de sus partes. La acción conjunta de una irreprimible tendencia del autor y requerimientos externos da en un conjunto textual (ahora recompuesto con los testimonios recuperados), el cual deviene, por un lado, en una obra unitaria que refleja, por otro, un sistema de composición basado en la reelaboración micro y macrotextual, que alcanza valor estructural con los elementos de inter e intratextualidad y con una marcada tendencia a la naturaleza transgenérica. Y valga este conjunto de marcas como una tentativa y parcial respuesta a la pregunta que no deja de suscitarse: si esto es una obra, ¿de qué tipo de obra se trata? Es una obra, siempre que no caigamos en la exigencia de requerir para esta consideración el sometimiento a un rígido aparato clasificatorio y a unas prácticas académicas.

Para avanzar en ello volvemos a la historia del texto como una de las marcas de su esencia o entidad. El proceso de (re)escritura debió de iniciarse, al menos en su concepción, a finales de los 60 o principios de los 70. A la vista de los rasgos distintivos y las denominaciones provisionales, cabe pensar en una primera articulación de cantos infernales y preinfernales, con marcas de obra acabada hacia 1973. Al año siguiente se cierra la

---

[14] No carece de relación con ella la ambivalencia genérica de las figuras en el juego dramático (sobre todo de la tercera parte), propia de la problemática familiar y los juegos de máscaras actorales tan desarrollados en el teatro riacesco.

[15] Aludimos al texto «Contralenguaje y literaturas», incluido como anexo a la edición y que se identifica con el discurso en el acto de presentación del *Libro de los anillos infernales*. Tras ocho años de intensa evolución en su escritura, las ideas de Riaza sobre una materialización parcial de la obra acabada hacia 1973 suman una luz especial a su juicio sobre la misma.

[16] Esta concesión a la lectura barthesiano-derridiana debe reformularse en la perspectiva opuesta de la inmarchitable voluntad del autor de volver sobre los textos e introducir variaciones, práctica mantenida hasta la última noche de insomnio antes de su accidente cerebral y alentada en los últimos años por las posibilidades ofrecidas por el uso del ordenador.

[17] Se trata de una paradoja esencial que extrema la edición impresa, entre la condición *ne varietur* que impone (requerida para que la obra acceda a esta condición) y la conciencia de alienación, de extrañamiento a un autor que delega el control sobre su texto. La perspectiva que adoptamos de una edición genética y el aparato crítico de modificaciones pretende mínimamente mantener abierta esta dialéctica entre fijación y fluidez, apuntando también elementos para la filiación de los testimonios.

vinculación de dos textos (el *Nuevo infierno divino* y *El Paraíso*) concebidos con una cierta autonomía, además de con diferencias formales, aunque con un pensamiento social y estético compartido. La unión, testimoniada en una versión integral mecanoscrita, otorga más relieve a una estructura tripartita, más acorde a la referencia dantesca y a un pensamiento dialéctico. El rasgo es base para la caracterización de la obra y nos sirve para esbozar su organización interna.

El núcleo, desde el que se extiende la tonalidad áspera y desesperanzada lo componen los cantos infernales, en el eje de la estructura tripartita, con un preámbulo preinfernal y el aparente contraste que supondría «El paraíso», pero que compone una imagen de clausura, a modo de círculo cerrado.

La primera parte desarrolla un viaje alegórico a través de la historia de España en algunos de sus hitos sobresalientes. Lo protagoniza, a modo de espectadores con la simpleza del turista (fenómeno en crecimiento por aquellos años), una pareja burguesa, en una situación de postguerra, y desde ella maneja y revisa la retórica nacional-imperial del franquismo a través de algunos de sus tópicos más reconocibles: una Andalucía folklorizada a partir de sus raíces musulmanas, la ensalzada como reconquista cristiana, un Felipe II en el cénit del imperio y con los gérmenes de su decadencia, la crisis del 98 que le pone fin y, en lo más reciente, la reindustrialización experimentada desde la década de los 60, con los gobiernos tecnocráticos del franquismo. La serie de elementos recorre los ejes de la leyenda negra española (de ahí la denominación de «cantos leyendonegrosos» con que se rotuló esta parte al presentarse exenta a un concurso literario) y profundiza con una mecánica de desmontaje en las bases de la particularidad hispánica en el marco del proceso generalizado de explotación capitalista, objeto de representación y denuncia en los cantos siguientes. La inclusión de un fragmento a modo de autobiografía antes del último canto concreta en una vivencia real lo que podría quedarse en un abstracto discurso histórico, articulando desde la propia experiencia del autor el peso de las circunstancias históricas y la proyección en el personaje que cumple la función de víctima sacrificial, como objeto de todas las explotaciones.

La segunda sección despliega una galería de situaciones en que la explotación se produce, articuladas como los anillos o círculos por los que se desciende a la última profundidad del infierno, un averno nada metafísico, sino materializado en la historia y encarnado por una víctima constante a través de sus metamorfosis. Leidi es un personaje recurrente en las obras riacescas hasta los años 80, siempre a modo de figura inmolada en beneficio de la persistencia del *statu quo*, del mantenimiento del poder y siempre en el marco de una ceremonia que concluye en sacrificio, en la línea de lo postulado por René Girard en su ensayo *Le bouc émisaire*, tan influyente en el autor[18]. Su condición femenina resalta la dimensión de la violencia de género, hasta constituir uno de los pilares argumentales de *El desván de los machos y el sótano de las hembras* (ed. 1978), siendo recurrente en la práctica totalidad de los textos, incluso cuando leidi cambia de nombre. Un pequeño paréntesis. En esta última pieza la denominación es «chica de botica», que fue el primer trabajo desempeñado, aún niño, por el autor, al que alude reiteradamente hasta tematizar la situación, apuntando la pertinencia del pasaje autobiográfico del primer canto, donde se anula la distancia entre escritor y personaje, tal como se desarrolla en la segunda parte, a través de la sucesión cíclica de trabajos o, de manera más precisa, esclavitudes padecidas por un personaje que, desde su explotación, se convierte en símbolo de la porción más grande de la humanidad, y tanto da que esto ocurra en la fábrica o en el burdel, en la escuela represora (con nuevos ecos de proyección autobiográfica) o en los más modernos grandes almacenes, enseña del capitalismo en esos años.

[18] En su biblioteca personal contaba con la edición inicial de París, Bernard Grasset, 1982, con huellas de uso.

La ritualidad sacrificial, movida y aprovechada por los detentadores del poder, se despliega en la tercera parte. En ella cobra forma dramática y se teatraliza la estructura profunda de las relaciones de explotación, reuniendo en la escena imaginada en clave alegórica a los protagonistas de los dos cantos anteriores: los guermantes que completan en una estructura familiar y en una actitud depredadora el esbozo de la pareja en paseo turístico de la primera parte y la leidi victimizada en la segunda. Sus acciones se desarrollan en paralelo, entre la fiesta y el derroche, de un lado, y el luto, por otro, hasta que ambas líneas se interfieran por la mendaz promesa de revolución que completa, para la hija, esposa y madre de los destruidos por la explotación capitalista, el último engaño, mucho más fácil para con quien padece de una ceguera que desborda la de los ojos del cuerpo. Tras la exploración de las raíces de la historia y la posición del lado de su víctima, en las secciones precedentes, el discurso pone doblemente en evidencia (por su teatralidad propia del escenario y por la disección crítica que realiza) lo que más que una lucha de clases es una violencia unidireccional, que acude a todos los recursos para mantener sometidos a quienes soportan su decadente y anacrónico modo de vida, representado con los tintes caricaturescos propios de la farsa, pero no exento por ello de la mordacidad de una crítica descarnada, en la que se disuelven los últimos restos de una épica de salvación (al contrario que en la obra de Dante), pues también su discurso ha sido usurpado por quienes detentan el poder para no dejar de hacerlo. Todo se encierra en un círculo infernal, aprestándose a reiniciar la ceremonia *ad nauseam*.

En la articulación de la dialéctica perversa de esta «nueva divina comedia» no hay un camino lineal que conduzca al paraíso, pues el presunto paraíso del proletariado aparece como un sueño legendario manejado a su antojo por la clase dominante para convertirlo en la pesadilla de los explotados. Ya no hay un Virgilio que guíe, porque solo queda una máscara de la que se apropia el heredero de guermantes para el último engaño; ni se perfila una Beatriz salvadora, convertida en la miserable leidi que permanecerá atrapada, por más que se metamorfosee, en los anillos infernales. La inversión del modelo dantesco se complementa al extremar el juego genérico propuesto por el florentino, acabando de demoler el edificio de la poética clásica. Dante extendió el concepto de comedia, al mantenerlo en función del positivo final de la peregrinación del personaje mientras sustituía el modelo mimético propio del teatro por una diégesis con rasgos del poema épico. Por su parte Riaza recoge el guante y enfrenta el *tour de force* de fundir todos los géneros en una realidad textual de casi imposible clasificación, más allá de considerarlo un poema (no una pieza lírica) por su libre desarrollo en una extensión amplia, de pretensiones abarcadoras y confiada al ritmo del verso.

Claramente diferenciado de la composición lírica (más breve, musical y subjetiva), el «poema» en un sentido estricto actualiza en el barroco raíces clásicas (como las *Soledades* hacen con el *De rerum natura* lucreciano) y cobra carta de plena naturaleza con el romanticismo, con composiciones narrativas en verso, despojadas del componente épico y cercanas al nuevo universo novelesco. En la primera mitad del siglo XX, con precedentes tan destacados como Ezra Pound, Eliot (por seguir citando devociones de Riaza) consagra con *The Waste Land* el paradigma del poema extenso moderno, con amplio desarrollo. Más que de hibridez de lo lírico y lo narrativo, esta característica modalidad genérica define un espacio específico, ajeno a la poética clásica y en los límites de una modernidad en crisis, de la que en gran medida dan cuenta las imágenes de devastación y sus paisajes infernales.

Esta tradición proporciona a la *Nueva divina commedia* una filiación y una línea interpretativa en su dimensión genérica, al tiempo que sustenta, bajo las aparentes quiebras argumentales, un principio de unidad. También proporciona, en una estética histórica, el impulso hacia la ruptura de todo lo que suponga la rigidez de los formatos clásicos, lo que nos devuelve a la innovación dantesca. Avanzando sobre ella, Riaza asienta esta inicial empresa de desmontaje de los moldes convencionales en el más directo de los procedimientos, así

como el más adecuado para la disolución de los géneros, a partir de su cohabitación. Así, sin dejar de mezclar en cada parte elementos de las tres grandes categorías genéricas, cada una de las partes de la obra explota (o, más bien, hace explotar) las marcas de una de ellas. La primera parte, con el recurso casi cinematográfico de la pareja en ruta turística[19], se desarrolla con carácter narrativo, muy apoyada en la dimensión temporal ligada a los núcleos temático-históricos atravesados por la mirada y ordenada con una novelesca mezcla de procedimientos. La acentuada circularidad de la segunda parte y la elección de un foco centrado en un personaje precario en su carrusel de metamorfosis le impone una esencial tonalidad lírica, filtrada, eso sí, por la decantación de la modernidad que lleva esta noción desde su inicial identificación con la oda (en Píndaro) a la esencial vinculación con la melancolía (ya en Garcilaso), con la quiebra que supone sustituir el clásico ideal de belleza por una identificación de base romántica con lo sublime, en el sentido de lo terrible y estremecedor, como el pausado apocalipsis vivido por leidi como personificación de su clase. Finalmente, «El Paraíso» asume, con una nueva ironía, las marcas formales del género dramático, acordes a la mimética exposición de un conflicto, si no de antagonistas, de verdugos y víctimas, en el que los primeros (con la máscara literaria de guermantes) añaden un punto de crueldad a su práctica al teatralizarla con los gestos ritualizados de los hábitos burgueses; la presencia de cronistas, al modo del teatro épico brechtiano, además de revisar irónicamente este modelo y asentar lo que será rasgo característico del teatro del autor a partir de la década de los 80, introduce un nuevo rasgo de circularidad, al acercar el desarrollo formal de esta sección, sin perder su teatralidad y dramatismo, a la narratividad de la primera parte, a la que también le une el vínculo de una clase burguesa que impone su dominación y su perspectiva histórica. Y vuelta a empezar.

Recuperando otra noción formulada por la escuela de Jena para el altorromanticismo, la obra de Riaza se carga, por estas decisiones de poética subversiva, de una fuerte carga de ironía. Sin negar el inequívoco posicionamiento ideológico, este queda sometido al principio de contradicción y la dialéctica negativa generadas por un escepticismo ante la revolución que se acerca al nihilismo desde el que se proyecta una mirada apocalíptica. La suma de modalidades genéricas se traduce en una mirada perspectivística, poliédrica al modo postulado por el cubismo[20] y resultante en lo que denominamos desde Bajtin «polifonía», que, aunque es un concepto más profundo, se manifiesta de entrada en la coexistencia de distintas voces, tal como plantea Riaza a partir de la opción de sumar todas las posibilidades genéricas. Este carácter esencial de la obra se completa por su condición de palimpsesto o, más precisamente en términos heredados de las vanguardias históricos, de *collage* o pastiche, un *patch-work* realizado con piezas y retales procedentes del repositorio, entre tradición viva y panteón amenazado por el *rigor mortis*, proporcionado por la literatura anterior. Como literatura hecha de literatura y sobre la literatura, el resultante juego de espejos, superando el riesgo del solipsismo, abre unas nuevas dimensiones para la obra artística y, sobre todo, provoca una mirada sobre la realidad vista a nueva luz. Como una adaptación postmoderna de la aristotélica teoría de la mimesis, una obra a la vez unitaria y poliédrica revela una realidad con los mismos rasgos, con una acelerada dinámica de cambios aparentes que no alteran una esencial estructura de explotación.

A modo de muestra y antes de dedicar unas páginas a apuntar algunas conclusiones sobre la práctica que el mismo Riaza explicita en la declaración final de la obra, puede ilustrar

---

[19] Sin posibilidades aquí para desarrollarlo, no se debería dejar pasar la sugerencia que implica el inequívoco paralelismo con el procedimiento gongorino en las *Soledades* y su «mirón», a decir de Jáuregui, recorriendo lo que Beverley lee como imágenes de las grandes etapas históricas; véase Luis de Góngora, *Soledades*, ed. John Beverley. Madrid, Cátedra, 1979.

[20] Resultaría ilustrativa un sistemático careo entre la imagen (o imágenes) de leidi y las percibidas en la picassiana *Les demoilles de Avignon*.

lo dicho y servir de enlace entre estas notas y el apartado siguiente una breve consideración sobre los paralelismos de nuestro texto con una obra prácticamente coetánea, donde estos rasgos pasan al primer plano argumental. En 1973, el mismo año que el autor da para la conclusión del *Nuevo infierno divino*, se publica *Representación de don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes*[21], donde a la esencial metateatralidad intertextual que revela el título se suma la estructura cíclica establecida por la explícita sucesión de variantes de la representación al modo de tres de las dramaturgias más connotadas y valoradas en aquel momento. En el degradado, un tanto esperpéntico y bastante alegórico escenario descrito en el título sus correspondientes ocupantes revisitan el ya tópico texto zorrillesco siguiendo burlonamente las pautas de Brecht, Artaud y Grotowski, con una puesta en cuestión de las mismas, del referente nacional y aun del teatro mismo. En una obra relativamente temprana Riaza culmina así su personal asimilación de la tradición de la ruptura de la vanguardia y aun la dialéctica de la ilustración en que Horkheimer y Adorno destacaron la tendencia a la autocrítica de los propios postulados[22]. La obra opera sobre el eje argumental de la revisión de un verdadero clásico nacional, en su sentido más connotado y propagandístico, con los valores que en él han cristalizado, de machismo, violencia, privilegios nobiliarios y, finalmente, justificación por la fe; cuando se ha impuesto ideológicamente la representación anual de la pieza en fecha simbólica, su paso por un nuevo juego de espejos esperpénticos descompone la figura y todos los discursos adheridos, desde una mirada que acerca escenario teatral y burdel, sostenido en una situación de explotación. Una serie de elementos formales acentúan y materializan este paralelismo con el universo poético de la *Nueva divina commedia*; entre ellos destaca la articulación conceptual en espacios escénicos de valor alegórico y disposición jerárquica en el eje vertical, la interpolación de pasajes métricos con una tendencia versicular y letánica y una polifonía dispuesta linealmente en las variantes de la representación y simultáneamente en formas tan radicales como la simultaneidad de escenas transcritas a doble columna. El resultado es, en un sistema de estructuras concéntricas, de cajas chinas, un lenguaje fuertemente irónico a partir de la parodia esencial del texto y su naturaleza metateatral. La ceremonia y su ritualidad cíclica asumen su formalización hasta dar en una reconocible poética, que puede partir del impactante montaje del *Marat-Sade* por Adolfo Marsillach (1968) y conectar con la contemporánea propuesta de Romero Esteo, siempre en una genuina y particular formulación riacesca, tal como cobra cuerpo en la tercera parte de nuestra obra. En los juegos burgueses de la familia guermantes para asegurar su posición de dominio se muestra en toda su plenitud, como en la *Representación*, el esencial gesto riacesco de proyectar el conflicto en el formato de una representación dentro de la representación, siempre con su artificio y tramoya a la vista del lector/espectador; el desmontaje de las liturgias sacroprofanas de preservación del poder (político, familiar, sexual…) se produce a través de una carnavalización esperpéntica, paródica por antonomasia, que define una forma y, más en profundidad, tematiza el juego del teatro, los mecanismos de suplantación de la realidad latentes en toda literatura y sus procedimientos de sustitución. Su síntesis en un elemento reconocible y compartido por los dos textos riacescos es la aparición del coro o las voces de los cronistas, pues su polifonía (coincidente o discordante) revela el carácter artificioso de la acción mientras resalta su condición ceremonial; al tiempo, desde su actualización de la propuesta brechtiana y, más atrás, del Esquilo fundacional, aúna el carácter trágico con el épico-narrativo, al que en una aportación personal se suma el componente de un

[21] Luis Riaza, *Representación de don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes* / Francisco Nieva, *Teatro furioso* / Juan Antonio Hormigón, *Judith contra Holofernes*, ed. Miguel Bilbatúa, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1973. La variante del libro en la cubierta de la edición (*Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes*) es el primer indicio de una condición metamórfica y abierta, en poética compartida con nuestro texto.

[22] Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la ilustración*, Madrid, Trotta, 1994.

lirismo distanciado, recuperado a través de los acercamientos a lo patético. La resultante, potenciada por la convergencia de matices desde realizaciones paralelas, es lo que el propio autor acabará definiendo como un «mamotreto intergenérico». Esta es la referencia genérica de su inédito *Pentaconflictorio* (de composición iniciada hacia 1999) y de su más reciente y también a la espera de publicación *Memoriejas*, que en cierta forma pueden considerarse síntesis de la obra riacesca, la primera desde la personal interpretación de los cinco conflictos definidos por George Steiner para la literatura universal[23], la segunda como un intenso y particular diálogo de vida y obra y su transmutación bidireccional, entre la confesión más cruda y la estilización más depurada en su particular gramática.

Resumiendo una caracterización de la obra que no puede desgajarse del conjunto de la producción riacesca, la *Nueva divina commedia* toma de la sacrosanta obra de Dante el motivo del descenso al infierno, la condición de una poesía narrativa y dramática y el trasfondo de denuncia de los conflictos en Florencia (tras los que laten los de la España franquista y su acelerada industrialización capitalista). Más allá de estos paralelismos, Riaza reinterpreta la clave dantesca, al despojarla de sus componentes más clásicos (linealidad, final feliz, afirmación de valores ligados a la salvación, arquitectura armónica en lo conceptual y formal…) y, por medio de su subversión, sustituirlos por perspectivas que pasan de lo marginal a ocupar la centralidad del texto. Así se recompone una economía de los componentes para definir un nuevo modo de engarce entre las partes: se prescinde de la habitual progresión lineal del argumento (con introducción, nudo y desenlace) y, con los engranajes de conexión de la recurrencia de personajes, ambientes, lenguaje y espacio temático, se impone el modelo estructural de la circularidad ceremonial, en cuyos anillos cabe la teatralidad perversa de los guermantes, la imposición del imaginario nacional-católico, la entropía del gesto discursivo presuntamente revolucionario y clausurado en su propia formulación y, como precio y resultado de todo ello, la victimización sacrificial de leidi en la trituradora de los mecanismos de explotación. En última instancia, la intertextualidad (y la intratextualidad) compone otro elemento esencial en la articulación de la obra y la integración de sus partes, para con cuyos elementos argumentales actúa, para dar en denuncia, como amplificador y, a la vez, como clave interpretativa.

Claves contextuales e intertextuales

Antes de entrar en unas consideraciones finales sobre el mecanismo base en la construcción de la esencial naturaleza metaliteraria de la escritura de Riaza, conviene apuntar algunos parámetros del contexto en el que aparece, no para señalar dependencias o fuentes, sino para resaltar la profunda sintonía con otros referentes de una coyuntura histórica y estética que han tenido mejor acogida en los manuales académicos.

Aun con la aprobación en 1966 de la Ley de Prensa impulsada por Fraga Iribarne, la censura continuó siendo más de una década después un peso determinante para los escritores, obligados a procedimientos de disimulación, entre los que se cuentan la oblicuidad y la alegoría, para tratar de la realidad política, social, religiosa o moral, fuertemente reglamentadas por la ideología del régimen franquista. Riaza no fue una excepción y, como demuestran los expedientes exhumados por Berta Muñoz Cáliz, se registran entre 1967 y 1976 hasta una decena de expedientes de censura relativos a piezas teatrales presentadas para solicitar autorización para su puesta en escena. Sin embargo, más allá de los casos particulares, la censura gravitó sobre la creación literaria y la industria cultural, generando actitudes, estrategias y lenguajes acomodados a la situación y en constante conflicto con ellas. Las restricciones resultantes fueron directas, en forma de prohibiciones, pero también

[23] *Antígonas: una poética y una filosofía de la lectura*, Barcelona, Gedisa, 1987.

indirectas, por la estrechez de los cauces de difusión de las obras, apenas aliviada por revistas y concursos literarios, con los mismos condicionantes, algo que sin duda pesó en los avatares del texto de la *Nueva divina commedia* y su proceso de escritura, sin llegar a acceder de manera íntegra a las prensas.

En los años de su creación seguía vigente el régimen dictatorial, y los indicios de su crisis por la cercana muerte del autócrata venían a generar nuevas tensiones entre los estertores que ya se percibían y que el propio Riaza teatralizó en sus ceremonias para garantizar el mantenimiento del poder por parte de la clase dominante. La relativa apertura aparejada al desarrollismo planificado por los gobiernos tecnocráticos avivaba la pugna y propiciaba un campo menos definido para los movimientos culturales, entre tendencias opuestas, pero también extremadamente creativas.

En medio de ellas, nuestro autor vivía la pequeña ventana de libertad cultural y creativa abierta por el Festival de Teatro Independiente de Sitges, donde se produce el estreno de las piezas con que se empieza a dar a conocer, como *Los muñecos* (1965), *Las jaulas* (1968) o *Los círculos* (1970). Sin pasar de las escasas y circunscritas representaciones de lo que se calificaba como «teatro de cámara» a efectos de censura, Riaza se puede ya reconocer como escritor, entra en relación con el mundo ligado al teatro independiente, sus creadores y actores, y puede tener un contraste de la relación de su obra con el público. El hecho impulsaría su escritura en esos años y, sobre todo, contribuiría a perfilar sus rasgos temáticos y estilísticos, participando de lleno en la amplia corriente de renovación estética, sin abandonar la condición de marginalidad propia de estos entornos, con mucho de excepcionalidad, aunque apuntaran una tendencia de cierto recorrido. Así, los vínculos con el llamado «nuevo teatro español», con sus moldes, estructuras y retórica propias de la alegoría (ceremonia, figuras arquetípicas, despersonalización, sustitución, teatralidad aumentada...), se producen en una situación de relativo amateurismo motivada por las circunstancias generales y personales en esa etapa, sobrepasados los cuarenta años, con una familia de cuatro hijos (el quinto llega en 1972), limitado por su empleo en Correos y prácticamente inédito. Impulsos y limitaciones debieron de contribuir, cada uno por su parte, al afianzamiento de una estética experimental, desplegada con total libertad por encontrarse alejada (voluntaria o involuntariamente) de los condicionantes del mercado, caracterizado en todos los géneros por el predominio del realismo más o menos crítico y la comercialidad. Resulta así difícil de desligar esta situación de la aventura creativa que, con profundas raíces culturales y el desparpajo de las manifestaciones populares, da en la creación de lo que ya en nuestra obra adquiere la condición de pastiche intergenérico, o transgenérico en nuestra perspectiva crítica.

Con el fuerte impulso adquirido en los recientes movimientos concentrados en 1968 (el mayo francés, el verano hippy de California, la primavera de Praga…), la renovación experimental se extendió en la década siguiente a la totalidad de los géneros, tanto en el espacio específicamente literario como en las nuevas modalidades de expresión artística cada vez más ligados a la escritura. Basta citar con el esquematismo exigido por el carácter de estas páginas la obra de Luis Martín Santos, Juan Goytisolo y Juan Benet, en la narrativa, el impacto de los novísimos en la poesía y el ya mencionado «nuevo teatro español», con las figuras destacadas de Miguel Romero Esteo, Francisco Nieva y el propio Riaza, reunidos en una tríada inseparable en los panoramas críticos posteriores[24]. Las distintas líneas representadas por estos nombres coinciden en una superación del realismo, que debe no poco a la paulatina apertura de España a las corrientes europeas y del resto del mundo, incluida la

[24] Por citar el más consolidado, Francisco Ruiz Ramón (*Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1975) incluye a Luis Riaza en el apartado de «El teatro puesto en cuestión o la búsqueda de un estilo», aunque los rasgos que destaca en él lo acercan a los otros dos autores, enmarcados como «Nuevo teatro en libertad». Nótese lo temprano de la fecha de edición.

influencia de los *mass media* y la cultura pop, proyectadas en la creación de iconos y mitos de alcance popular y en la posibilidad de darle este tratamiento a las obras más canónicas. Así lo muestran los jóvenes escritores reunidos en la antología de Castellet en 1970, con la que, bajo sus diferencias de superficie, pueden señalarse líneas de conexión con la propuesta de Riaza, como la voluntad de renovación del lenguaje y los códigos del realismo, el trasfondo culturalista, su mezcla con los elementos de la cultura pop y un despego ostentoso de la tradición hispana. En su trasposición genérica, rasgos similares se detectan en el teatro escrito y representado en esos años, con concreciones características de la obra riacesca y apuntados ya en la *Nueva divina commedia*, donde se incorpora el carácter épico y los efectos de distanciamiento desarrollados por Bertolt Brecht, la ceremonia cruel propia de Antonin Artaud, el teatro dentro del teatro con el referente de Peter Weiss o la teoría del espacio vacío de Peter Brook, combinados todos ellos en una manifiesta voluntad de experimentación heredada de una vanguardia histórica ahora revitalizada, en coincidencia con el denominado «giro lingüístico» en los ámbitos de la teoría y la reflexión cultural.

Valga un breve excurso por ámbitos considerados extraliterarios para complementar este panorama y apuntar nuevas líneas de inserción en él de la obra de Riaza desde momentos tempranos. Aunque su estreno no se produce hasta el año en que nuestro autor gana el premio Ciudad Alcalá de Henares de poesía con el *Libro de los anillos infernales* (1980), la película *Arrebato* de Iván Zulueta representaría la decantación en el séptimo arte de las tendencias experimentalistas, pero también de los rasgos metarreferenciales y una forma oblicua de proyección biográfica. Y algo parecido sucede en la década de los 70 con la música y la cultura poprockera[25], con el despliegue de álbumes conceptuales y óperas rock, con un planteamiento de ruptura respecto a los modos convencionales hasta el momento muy similar al ensayado por Riaza respecto a la poesía en vigor, y también con rasgos de los señalados, como se puede apreciar en algunas de las obras más destacadas en esa línea: la historia de Tommy por The Who (1969), con rasgos cruzados de leidi y el heredero de guermantes; las historias de decadencia y fracaso inscritas en *Quadrophenia*, también The Who, y *Berlín*, de Lou Reed, ambas del mismo año de escritura que la *Nueva divina commedia*, e incluso con más cercanía argumental el algo más tardío *The Wall* (1979), de Pink Floyd. En lo que toca al panorama nacional y en estrecha cercanía cronológica cabría mencionar, por sus grandes similitudes, el álbum *Ciclos* (1974), versión de rock sinfónico de *Le quattro stagioni* de Vivaldi, con la misma relación de *rifacimento* de una obra canónica, la mezcla de estilos y géneros musicales y una estructura que equilibra la entidad de cada parte con su integración en el conjunto unitario, por no mencionar los paralelos perceptibles en los títulos de dichas partes («Paraíso remoto», «Abismo próximo», «Ciudad futura» y «El eslabón recobrado») y algunos motivos de la *Nueva divina commedia*. El entramado de vínculos con obras del contexto, además de aportar una vibración significativa y estética adicional a las propuestas de nuestra obra, representan un elemento del que no debiera prescindirse al considerar todo el juego de intertextualidad de que se nutre la obra, hasta el punto de convertirse en esencial en su dimensión metaliteraria.

---

[25] Aunque sea en la mayor parte para colocarla como imagen de la alienación juvenil y modelo de discursos pretendidamente revolucionarios neutralizados en su propia pose, las referencias a este mundo son recurrentes en los textos de Riaza, por no incidir en la recreación de la figura de The Acid Queen de la ópera *Tommy* en las figuras femeninas de la seducción ligadas al sexo y a la droga en los ambientes nocturnos de pretensiones revolucionarias; véase, por ejemplo, la caracterización de Madamita en la escena correspondiente en *Los perros*: «*(Irrumpe de un salto en el recinto* MADAMITA/ZIZY. *Abierta inmensamente de brazos y de piernas queda un instante oferida en la entrada (...))* (…) *(Alguien aporrea un piano o finge hacerlo. Coge M/Z un micrófono –o, también, finge hacerlo– y canta con voz encanallada y caliente. Agita el pecho y las caderas muy golfamente detrás de cada estrofa)* M/Z.– No hay que esperar la cola, / ni hay que pagar la entrada; / es cosa bien sencilla / el zamparse de patas / en el culín de leidi» (ed. cit., pp. 56-58).

Unas breves consideraciones antes de abordar el eje que se explicita en la directa alusión y referencia a la obra de Dante y se despliega en la relación de «firmas inmortales» que han sido «vilmente despojadas de sus propiedades de pluma» que, no sin ironía, cierra la obra[26]. Las primeras parten de la afirmación sostenida en la conferencia «Contralenguaje y literaturas» (recogida como apéndice a nuestra edición): «el lenguaje llamado culto circula a través de un circuito cerrado, lleno de etiqueta y fórmulas palaciegas con un deseo de permanecer críptico, razón última de toda etiqueta, a los individuos exteriores a tales círculos». En coherencia, el objetivo será la apropiación del lenguaje de los poderosos y su desacralización para su uso por una comunidad más amplia, y esto se traduce en la manipulación de los textos clásicos para resemantizarlos y ajustarlos a nuevos circuitos, menos elitistas. El procedimiento se explicita a continuación: «El terrorismo solo puede ejercerse sobre una escritura, sobre unos textos a los que solo tienen acceso las clases escrito-pudientes, pero el habla, la charla, el intercambio de palabras en rúas y mercados queda fuera de su fiscalización policiaca»; al ponerlos en contacto y diálogo en un espacio compartido se produce una auténtica polifonía bajtiniana (de «babelismo» habla Riaza), que tensiona los textos clásicos, entre su desconstrucción y su revitalización. Esta vía se presenta como una de las privilegiadas en la empresa de explotar la polisemia de la palabra y la ambivalencia irónica del discurso: «Cada palabra es como esas muñecas ucranianas que contienen otra muñeca, que, a su vez, encierra otra, y así hasta el infinito». Frente a lo que entiende como limitaciones de Unamuno y Machado como arquetipos de la escritura hispánica, Riaza propone el referente de Joyce (experimental y paródico) y a través de él reivindica una precisa genealogía:

> Si, por desgracia, en nuestra literatura no existe la menor tradición ni el menor intento de levantar una contraliteratura, por otras latitudes sí que existen epígonos de aquel exabrupto de «Merde pour la poesía» lanzado por Rimbaud, el arcangélico lucifer de la antipoesía. Grito que va a ser retomado por diversos luciferes –Jarry, Lautréamont, Mallarmé–, primero de manera aislada y, más tarde, con los surrealistas, concretándose en cuerpo provisto incluso de su propio principio doctrinal.

Sobre estos pilares se asienta la actitud de Riaza ante la literatura, con todas las contradicciones procedentes de la dimensión metaliteraria impulsada por una relación de amor/odio: «en la medida de mis pocas fuerzas, algo me ha instado siempre a romper en cuanto he escrito con esa esterilizante habitualidad de la literatura. Aunque para ello no tenga otra arma que la literatura». Los textos demandan otros textos y establecen con sus ecos un doble plano de sentido en constante oposición.

Una segunda línea de consideraciones se relaciona con la revisión de la propia noción de intertextualidad, desde las limitaciones de su definición meramente estructuralista, cuya utilidad apenas supera el establecimiento de una taxonomía para categorizar (con escasa productividad hermenéutica) las distintas manifestaciones de lo que constituye una constante, pues toda literatura se alimenta de literatura. Más allá de clasificaciones y alardes de erudición, se trata de profundizar en la raíz de un procedimiento específico y su productividad semántica. Partiendo de la diferencia entre el principio clásico de la *imitatio*, con su respeto de la *auctoritas*, y el sentido irónico de la parodia, y valorando el papel modelizador ejercido por el desarrollo de las formas de *collage* y *pastiche* en el lenguaje de las vanguardias, se impone avanzar sobre el registro de desacralización que se inicia justamente con la puesta en evidencia del manejo de una obra consagrada. Y esto es lo que plantea Riaza sobre la matriz de la *Divina Commedia* de Dante desde su apreciación misma como modelo clásico, referente inexcusable de la «gran literatura». En el canon occidental representa el paradigma de la

[26] A modo de anexo, se anotan esas indicaciones, con apuntes sobre el funcionamiento de la intertextualidad en la obra, a partir de la naturaleza de los textos incorporados.

sublimación, a partir de su conclusión en el Paraíso, cuya inversión es justo lo que mueve su reescritura y su versión *Nueva*, con el mantenimiento, junto a referentes precisos, de algunos rasgos formales que explotan la propuesta dantesca de separar el valor de «comedia» de una formulación estrictamente dramática, abriendo las puertas de una redefinición genérica, que Riaza toma como modelo y lo tensa hasta su superación, con la decisiva contribución de la acumulación de citas de otros autores canónicos o no. Con una verdadera labor de marquetería en la composición del deseado «lenguaje matrioska» el autor llena su texto de incrustaciones que se convierten en un juego multiplicado de voces y éxitos donde se pierde la identidad, el canon se disuelve y exige su remodelación, todo ello con el efecto crítico y metaliterario del desvelamiento de la idealización, explotando el juego de tensiones para potenciar el efecto de la sátira, que lo es a la vez de la realidad (incluida la más inmediata) y de los procedimientos de base literaria usados para su deformación y ocultamiento en beneficio de los intereses de poder que rigen esta mecánica. Cuando Riaza procede a despojar a los autores de sus «propiedades de pluma» no solo se aprovecha para aumentar el espesar semántico de su propio texto; el efecto sobre el objeto desplazado es demoledor, pues con la autoría revisada mediante la cita queda profundamente resquebrajado el principio de autoridad. Convertidos los textos clásicos en «tumbas saqueadas»[27], como Riaza caracteriza el objeto de su procedimiento de apropiación, sus autores se nos imponen como dioses muertos, divinidades sacrificadas para el establecimiento de un espacio nuevo, el de una «contraliteratura» o, sencillamente, de una literatura consciente de que su primer alimento, su impulso y la materia de que se alimenta es la propia literatura, texto sobre texto.

Dejando al lector, con la ayuda de las pistas riacescas, el placer del descubrimiento de todas las referencias introducidas en el texto, nos limitaremos a algunas reflexiones sobre el uso del modelo explícito y sobre el que completa los grandes rasgos del universo conceptual y estético de la obra y genera la dinámica de significados en los diálogos cruzados que se generan. Lo inequívoco del valor de modelo otorgado a la *Divina Commedia* obliga a un replanteamiento crítico a tenor de los grandes desvíos introducidos por Riaza. De la obra de Dante, como modelo, se continúa la senda de revisión de la condición poemática del texto, la materia argumental y temática del descenso al infierno, el valor de denuncia de la historia inmediata y su naturaleza conflictiva y, por lo que toca a la posición del autor como tal, el relieve de una escritura nacida desde una conciencia de exilio o de marginalidad ligados a las circunstancias antes apuntadas. Expulsado en cierta forma de su ciudad, la ciudad letrada, Riaza reflexiona sobre la historia que ha conducido a esta situación y la ha dotado de un carácter infernal, en cuyo componente de proyección autobiográfica halla un importante sustento la opción por una caracterización genérica de orden poético.

La clave dantesca adquiere pleno valor con una manipulación resultante en una contraimagen. El autor florentino concibió para su poema una arquitectura textual y el correspondiente imaginario acordes con la ortodoxia cristiana de la salvación y, por tanto, con un final feliz en el *Paradiso* que justificaba su denominación genérica y se correspondía estructuralmente con el papel de los guías (Virgilio y la Sibila, Beatriz y el ángel). Sin embargo, una recepción de siglos contaminada por la popularización de lo que se ha convertido en una obra canónica ha concluido en que en el imaginario dominante prevalezca el *Inferno*, hasta convertir «dantesco» en sinónimo de infernal, espeluznante y hasta apocalíptico, como también se evoca en la inclusión de san Juan entre las fuentes registradas en el listado final. La *Nueva divina commedia* mantiene, además, el sentido cíclico y la alegoría globalizante, con la estructura tripartita y los valores señalados a propósito de la misma. En su escritura se extiende el infierno a la totalidad de la obra, impregnando el

[27] En el mecanoscrito inédito de *Los perros*, sin pasar a la edición, aparecía una «Dedicatoria» a distintos autores, «cuyas poéticas tumbas han sido piadosamente profanadas, violadas y expoliadas».

ambiente alegórico del viaje de la primera parte, el descenso a través de los anillos de la segunda y la paradójica rotulación de la tercera sección, que presenta todo lo contrario a un «Paraíso», incluso para los guermantes condenados a un ciclo sin fin de rituales sacrificiales y las máscaras correspondientes. Respecto al modelo, Riaza invierte el camino, en un proceso de descenso exasperante e irrefrenable, correspondiente a una visión desengañada y realista de unas relaciones humanas marcadas por el dominio y la explotación.

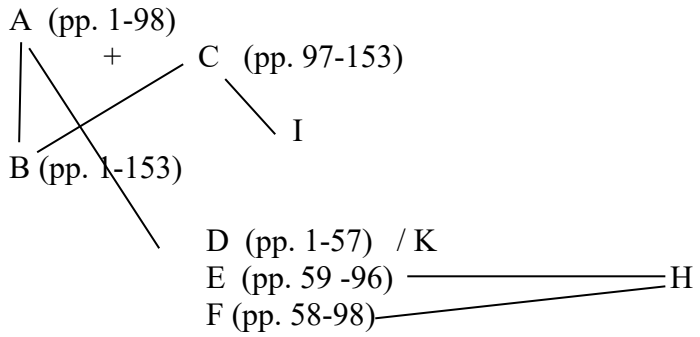
También encontramos una inversión paródica del modelo de referencia en la fractura del papel asumido por Dante en la economía de su obra, en la que desempeña las funciones de protagonista, narrador y autor, además de juez implícito en el ajuste de cuentas que compone su *Commedia*. Riaza, por su parte, diluye su propia autoría, en un juego entre cervantino y posmoderno apoyado en la polifonía de citas y referentes literarios; se aparta del uso de la primera persona gramatical, para desarrollar un juego complejo por medio de los insertos de carácter autobiográfico y la mencionada proyección ficcional en el arquetipo de leidi, en tanto que, en modo de dramaturgo, acentúa el carácter de máscaras-tipos de sus personajes, hasta convertirlos en esperpénticas marionetas, cuyos movimientos se contemplan con el distanciamiento que Valle-Inclán postulaba a través de su personaje y su aspiración estética de acercarse a «como deben ser las conversaciones de los muertos al contarse historias de los vivos». Aunque roza a veces el patetismo en la presentación de las situaciones, la distancia introducida por la ironía del narrador riacesco, la que deja a la voz lírica o la que supone su desaparición en la tercera parte, delegando funciones en los «cronistas» aumenta el efecto de sacudimiento estético sobre un lector enfrentado a un discurso de un fuerte expresionismo, sin asideros para el desahogo sentimental o los mecanismos desarrollados unos años antes por la poesía social, de la que constituye una actualizada continuación, completamente renovada en sus procedimientos discursivos y estilísticos.

Con todos los componentes de culturalismo que comporta, sobre todo al convertirlo en nudo de una compleja trama de intertextos, esta fue una de las lecciones aprendidas por Riaza de un texto situado en la cumbre de sus devociones, el extenso poema de T. S. Eliot *The waste land*, del que toma el ambiente apocalíptico y sobre todo el tono característico, contrapuesto al que pudiera provenir de otros referentes equiparables y también presentes en la obra, como «Le bateau ivre» de Rimbaud o, más cerca por su estructura, *Une saison à l'enfer* del mismo autor. En la tercera parte de la obra se suman los otros dos grandes referentes de nuestro autor, el Marcel Proust del que proceden los guermantes que caricaturizan una de las familias de *À la recherche du temps perdu* y encarnan un mundo burgués en decadencia, tal como será reflejado por el omitido Thomas Mann o, por mejor decir, por la lectura que Riaza hace de su particular universo, sobre todo en la *Muerte en Venecia* que nutrirá de imágenes y establecerá la tonalidad de *Retrato de dama con perrito*, con reconocibles prefiguraciones en «El Paraíso» o «Drama de la dama que lava entre las blancas llamas». En todas estas referencias ineludibles del canon occidental y del riacesco en particular se encuentra la misma conciencia de final de un ciclo, de un modelo literario e incluso de la propia literatura tal como era reconocida, al tiempo que abren un camino de renovación justamente a partir de esta conciencia y de la tematización del agotamiento de la literatura, condenada al ejercicio de autofagocitación que *Nueva divina commedia*, en sintonía con un momento histórico y estético y por medio de su esencial condición metaliteraria, intertextual, convierte en esencia de una escritura renovadora.

Criterios de edición

Recogiendo y ordenando lo expuesto con cierto detalle en el primer apartado de esta introducción, nos encontramos con una gran cantidad de variantes en los testimonios

conservados que sobrepasan la mera reelaboración estilística y dan en cambios estructurales, hasta el punto de permitir la consideración de varias obras distintas. Lo son, en primer lugar, por reflejar distintos estadios redaccionales, que han de abordarse desde la crítica genética o filología de autor, pues todas las alteraciones corresponden a su mano, son intencionadas y conducen a un proceso de reescritura más o menos intenso, según las partes. Atendiendo a sus reflejos tantos en las enmiendas en el texto como a distintas manifestaciones paratextuales, resultan evidentes unas primeras conclusiones. Las publicaciones (**H** e **I**) corresponderían en principio a las ramas más bajas, al presentar un estadio final, por la fecha de la primera y porque la nota al *Drama de la dama que lava entre las blancas llamas* (**I,** procedente de **C**) la presenta como parte de una obra unitaria y articulada en tres partes. De ella poseemos un mecanoscrito (**B**) que la recoge en su integridad, con título común, perfecta definición de las tres secciones, listado final de autores aprovechados para la composición y una numeración corrida de la página 1 a la 153. De ella se desgajarían, con distinta finalidad, los folios encuadernados que inician su numeración en 57 o 58, que muestran, además, las enmiendas y correcciones de **B**. Despejados estos testimonios colaterales, nos queda la versión **A**, que coincide con los rasgos de **B**, aunque interrumpiéndose en la página 98, sin incluir la tercera parte, pero con el carácter conclusivo indicado por el listado final. Ratifica que en algún momento el autor consideró esta realización como una obra acabada, dotada de título propio, *Nuevo infierno divino*, así recogido en una cubierta de cierta elaboración y aludida con ese título todavía en la solapa de la tardía edición del *Libro de los anillos infernales* (**H**) en 1981. Procediendo a una representación al modo de stemma de la ecdótica, podríamos esquematizar así el desarrollo de la escritura y la relación de las piezas



En términos estrictos, habría que considerar, pues, **A** y **B** como dos obras distintas, por más que la primera acabe integrando la segunda con la adición de **C**, que pudo tener un estadio de pieza exenta, pero sin documentar, pues el cuaderno rotulado «El Paraíso» se presenta como «tercera parte» e inicia su numeración en la página 97[28]. Obviamente, **B** es la versión más completa, que recoge el texto de **A** y **C** y depura las correcciones, suprimiendo, modificando o añadiendo a las registradas. Por todas estas razones, al integrarse el *Nuevo infierno divino* en la *Nueva divina commedia*, esta última es la obra que se edita, eligiendo **B** como texto base. Se toma con estadio final el reflejado en las correcciones a mano (por ser posteriores y reflejar una voluntad autorial) y, tras el cotejo con el resto de los testimonios para cada una de sus partes, se realizan algunas *enmendationes ope codicum* y *ope ingenii*, tal como quedan reflejadas en el aparato crítico[29] (en anexo), que se mantiene por su valor como

[28] A título de muestra con posibilidad de sustentar una hipótesis acerca de la trayectoria del texto, valga el caso del verso III, 1169, cuya solución final, «con vuestras exóticas pupilas», surge de correcciones a mano presentes en **B** y **C** y que no se trasladan a la versión de *Drama* publicada («con vuestros ojos exóticos»). Las correcciones coinciden en ambos mecanoscritos, pero con variaciones en la caligrafía.

[29] Se señala una intervención de cierto calado en el verso III,1120, «se debe de presentar», donde la adición de la preposición, además de por razones métricas y el mantenimiento de las peculiaridades idiomáticas del escritor,

reflejo del intenso proceso de reescritura por parte de Riaza, además de mostrar bien las líneas en que se producían los cambios.

En la transcripción las erratas evidentes (por errores de digitación) y los descuidos gramaticales se enmiendan, sin indicaciones en el aparato crítico; se opera igual con las alteraciones en el *usus scribendi*, salvo que comporten alguna significación intencionada. El resultado incorpora numeración de los versos, que se reinicia en cada una de las partes para destacar su relativa autonomía.

Respetamos el tratamiento de las peculiaridades orto(tipo)gráficas de la composición, que se inician en el título, manteniendo sus rasgos: maquetación, elecciones léxicas y ortográficas, puntuación y uso de las mayúsculas y minúsculas, entre otros rasgos característicos. En el caso del título se reproduce la grafía de los mecanoscritos en la portada, con una portadilla ajustada a los criterios habituales, incluyendo mención de los editores. Para los epígrafes, respetamos el estado del texto, sin regularizar la secuencia de cantos ni la de las interpolaciones a distinto nivel, connaturales en la concepción laberíntica y abierta del texto.

Sobre el texto base se introducen opciones de las versiones publicadas que, sin alterarlo, mejoran la realización del texto, como el espaciado en la letanía que abre la segunda parte y que se toma de la edición del *Libro de los anillos infernales*.

Se renuncia a notas aclaratorias, para no complicar el texto con nuevos niveles y códigos tipográficos y para dejar al lector el placer de la identificación de las referencias y los juegos perifrásticos. A modo de muestra de los procedimientos riacescos con la metaliteratura, se explicitan y desarrollan las indicaciones en la tabla esquemática que cierra el texto, sustituyendo la indicación de la página del mecanoscrito por la localización con la numeración de los versos, completando la referencia y añadiendo un pequeño comentario con observaciones sobre mecanismos de inserción y alusión y sobre el sentido del juego irónico.

De manera concreta, se realizan las siguientes operaciones:

* se mantiene la disposición del texto, con las variaciones en el margen izquierdo como signo de cambio de voz o plano narrativo/expositivo
* se mantienen las expresiones particulares del idiolecto riacesco y sus ensayos de una expresividad caracterizadora de los personajes y la mezcla de registros
* se resuelven las erratas evidentes
* se regulariza el uso de las tildes
* se mantienen los neologismos y se resuelven sus vacilaciones *ope ingenii* o *codicum*
* se conserva el uso de mayúsculas y minúsculas y la (falta de) puntuación
* se mantienen las irregularidades en la numeración ordinal (en las «variaciones tantomónticas», por ejemplo)
* no se neutralizan las irregularidades lexicales con valor estilístico o expresivo
* se recogen en el aparato crítico las enmiendas y variantes manuales de carácter estilístico
* no se registran las correcciones puramente mecánicas
* se corrigen las citas de acuerdo con el texto en la lengua original

---

matiza el sentido de obligación (sin preposición) de la norma social con una idea de potencialidad ínsita en la situación dramática, en que leidi habla con un difunto, con independencia de la vida que recupera en la siguiente escena.

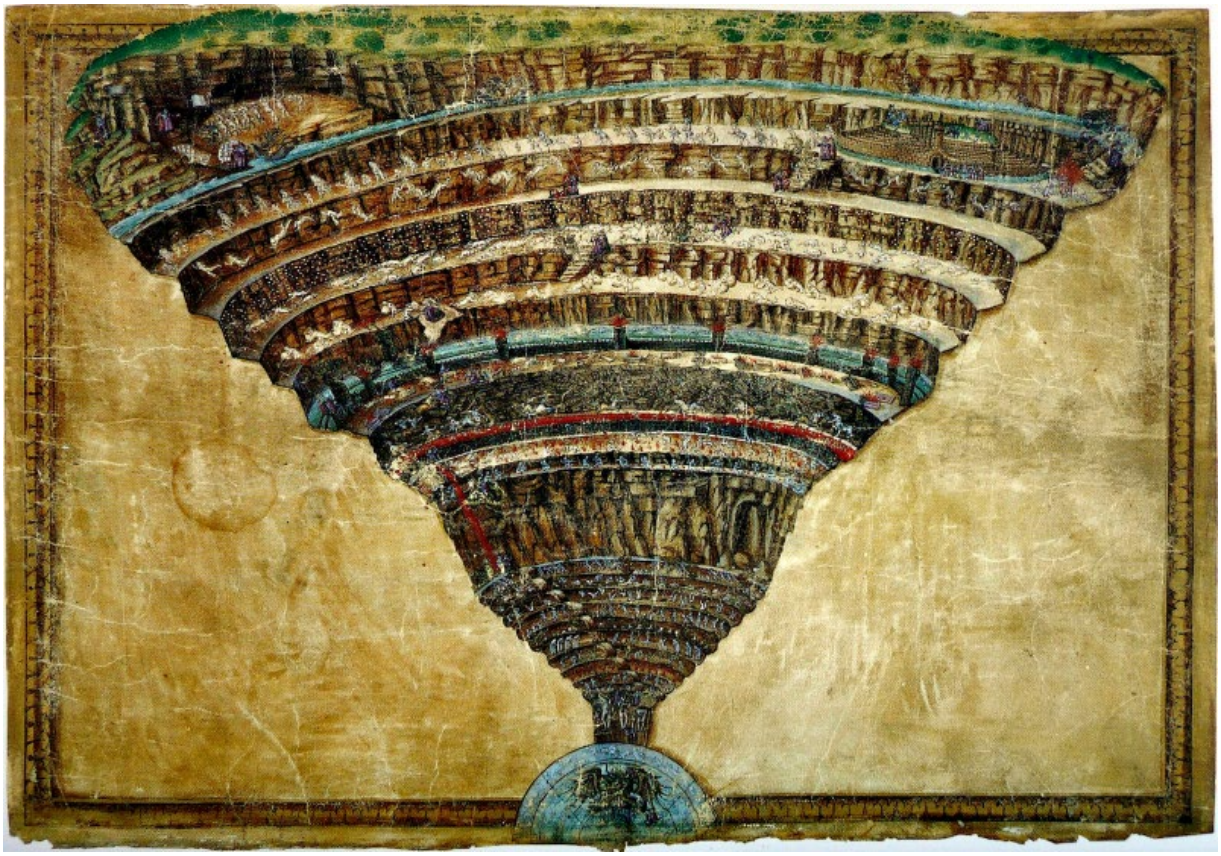
II

Nueva divina commedia

nueva

divina

commedia



luis riaza

primera parte

cantos preinfernales

CANTO PRIMERO

(selva oscura
oficio dominical

y comienza
la lluvia-mierda
enviada por los
cielos

madam

llovía

cómo no?

es oficial
que los domingos
llueva
en el país

mientras madam beatriz
preparaba
la papilla de los cuervos

y el teléfono color ciclamen
ya cumpliera su tránsito

llamó mamapapá
por oriente
y se le dio la novedad

todos bien SÍ

el perro tan rico
el reloj funciona

despertando con sus bronces
automáticos
al aportador del alimento

la perra tan rica
el tapabocas funciona

y la mermelada funciona
funciona

circe-babas funciona
aunque todavía
privada de color

la lámpara del comedor
funciona
funciona
funciona

todos bien SÍ

adiós mamapapá

adiós
adiós
adiós

llamó viditamía
(macho-futuroyerno
en el esplendor cenital
de la jornada

depositó la niña
(hembra-nuestramayor
sus amorosos huevos
en el nido ciclamen

«a las cinco SÍ
«en la puerta
«del kursaaaal
«descuida
«que pintareme
«un poco
«el hociquito
«para ocultar
«mi corta edad
«al guardián
«de las sombras

«adiós huevitos míos

adiós
adiós
adiós

por occidente

y osiris
ya s'iba
de culo

rinrinearon

cómo no?

cleopatra
y tony

«que si venís

«mi yocasta
«ha preparado
«un pastel
«de chuparse
«los dedos

«con el corazón
«de edipín
«recién salido
«de su vientre

«y por encima
«chocolate
«y almendras

«nada
«lo que se dice nada
«ha de notarse
«su sabor a crimen

«nada
«nos vemos el partido
«nada
«bebemos unas copas

no hay quien coñoconduzca
los domingos
por esas malditas carreteras

«y matamos la tarde

que SÍ
que SÍ
que SÍ

«os esperamos

adiÓS
adiÓS 105
adiÓS

llovía

cómo no?

agua y sangre

llovía 110

mozarbaj a las siete y cinco

llovía

ceniza a pleno orgasmo

llovía

muerte líquida 115

descripción del afuera

la corneja fiel
se mojaba
en los céspedes
pulimentados
de alrededor 120
del panteón
de la familia

llovía

la silenciada de las siete y cuarto
(el teléfono 125
también difunto
hasta los mismos
bordes

el perfume de la Dama Mohosa de las siete treinta y siete
(disipándose

y a las ocho menos veintitrés madam clara 130
/eugenia beatriz
/torció la cabeza
/sobre el transistor
/y exhaló el último
/eructito 135

era tarde de domingo
llovía baj y cuerda occidental
llovía comosnós
llovía comodiós

llovía
ll o v í a

podríamos aprovechar
esta escampada

dijo la mitad de muerto
llamada YO

y madam-nuestra-otra-mitad
de cadáver
levantó la cabeza
de la leche del niño
(la mejor para cuervos
y dejó de afilar
el biberón

para darnos una vuelta
poraI

descripción del afuera

la sombra del algarrobo
en los cristales de caramelo

circe a pleno moco

ye li tu le livrs
sol poniente grand couturier

qué podíamos hacer
si además
la ciudad se ahogaba
sin remedio

a pique!
a pique!

una vuelta

os decía
madam

por el imperio
de los muertos

y madam

con esa su dulcísima
voz
salida de las mismas
bienaventuradas 175
ingles

llovía
mierda-ennui
sobre las gárgolas

asintió 180

de acuerdo AMOR

acaso no fui creada para eso?

--para llenar de perfume a lápida
tus ansias más secretas?

--para colgar en el granado 185
del cuarto de estar
mis braguitas de miel
y de gusanos?

--para adornar las galerías
de ayala veinticinco 190
sexto efe
madrid dos
con resplandores
de rencarnación?

--para descender 195
en fin
de vacaciones
hasta los mismísimos
infiernos?

un momentito AMOR 200

--coloco en las maletas
los últimos restos
de recuerdos terrenos

--eternizamos
nuestro amoroso éxtasis 205
en un santiamén

entre el bidé
y el cubolabasura

--coloco los frutos
de nuestro paso-por-la-vida 210
en la nevera

--cierro el gas

--suelto al lobo
por si falla lalarma

mientras tú calientas 215
el motor

y partimos
entre la lluvia-mierda

CANTO SEGUNDO

(vestíbulo delicuescente
y preparativos de viaje

y así

érase que se fue
un arca peregrina
estacionada en torcida vía
in medio
del camino de la vida

bellos carteles presentaban
las sombrías regiones a visitar

--fabadas y porrones

--la cuisin du pei de mor
es única en su género

--muros blancos
y veletas negras

--asnos tocados con sombrero
para protegerse
del dios-padre-sol

(visité vu
los cementerios del sur
repletos
de muertos en pelota

--ajos y cadenas

en el tablero luminoso
se anunciaban
las diferentes lunas
en que cada carroza de carroña
habría de morir un poco

y el azar

era invierno
y el ofidio
que habría de soltar
las complicadas amarras
permanecía en letargo
en su despacho

nos puso a la cola
de encapuchados esqueletos 255

cada uno con su viático
y su grueso velón

aguardando debajo
de encapitelada
pantera a rayas 260

cuya piel traslúcida
servía de estufa
de simulación
a la bífida garra

y que mansa 265
descendió de su fuste
para lamernos
con su áspera lengua
los billetes

y para transportar 270
nuestro equipaje

poeta-consorte
preparolo allá
con tanto esmero
como premonición 275
en aquel guiño
que llamamos vida

contenía
un sostén para cenizas
un tapahuesos ultramar 280
un montoncito de avellanas
mi caballo favorito
su perro de buduar
dos pijamas
la copa de romper tras las postrimerías 285

y otras prendas
de confortación
para atravesar
las cuevas de la noche

compañeros poco a poco 290
de viaje los aspirantes
fueron puestos por orden

de admisión en el arca

ciertos dellos
concertados de dos en dos 295

crepuscularmente
opuestos por el rabo

y pegados por las colas
para siempre
como vestigios desolados 300
de babeante soledad

un día
amantes

dijo la Sibila
a medida 305
que nos iba colocando
bajo las losas
a derecha e izquierda

un día
esposos 310

insistió la maga
no sin un dejo
de remoto temblor
en el gaznate
a medida 315
que iba leyendo
los nombres impresos
en los tarjetones

Almirante y señora
Almirez y señora 320
Artemisa y señora
Cigüeña y señora

don Buey
don Cangrejo
don Mosca 325
don Unicornio
don Tristetigre
don Hipógrifo

don Pablo y señora

de la reserva 330

y colocando lápidas

acabó la piadosa azafata
enjugó furtiva
alzó la encajeada mano
y dio la señal de paso 335
a los que vivieran
en la casta imparidad
del no-mundo

avanzó entonces
entre los fuegos fatuos 340
a sentarse
un poco detrás
de nuestra fila
de butacas
una procesión 345
de animalillos
tan cerúleos
como indescifrables

unidades de hermanitas
de pechos esquinudos 350
y matrices moradas
bajo pelucas
de severo satén

un ejército 355
de sexos escondidos
como ajos en rastrojo
con caretas de monos cercenados
vestidos con baberos de bordadas calaveras
bordones de espinas 360
y cenefitas hechas en casa
con esperma de cirio

tan filigranero el grupo
que muertos-vivos parecían

y en fin 365

en fin

en fin

flores y coronas
de tan fingida vividez
que exhalaban 370
putrideces
actuales

y en fin
la fatal jefedearca
sacó tijeras 375
y de un solo tajo

pitó

y por los siglos
de los siglos

partimos 380
entre la muerte-mierda

CANTO TERCERO

(der reise
il viaggio
le voyage
the trip 385
la excursión

y así

érase que se fue
un viaje trasdominical
al pudriero 390
en arca peregrina

a bordo
treinta y pico
millones
de muertos más recientes 395
y se iban recogiendo
por el espacio-tiempo-patrio
tantos y tantos
entre los no actuales

tantos! 400

so many
I had not thought
death had undone so many

que nunca hubiera sospechado yo
ser tantos 405
los que la puta-muerte
apiolara

y así
érase que se era
una barca 410
disfrazada de virgen
jadeando ultratumba adelante

(dos bueyes colorados
tirando d'ella

véasela si no 415
cuestita arriba
hacia las fuentes

(seis bueyes colorados
tirando d'ella

all along the road the reddsh
purplis
forked
upstanding
twiggy
stuff of bushes

and fallen
patches of standing water

a lo largo del camino rojizo
vinoso
con ahorcados

y demás

purés
de aguas antiguas

los aullidos
de los trituraditos
de la estiba
y el crujigiente
aplastado de huesos
bajo las ruedas sagradas
tanto se llega a oler
que es necesario
aumentar el volumen
de la Maga Ambientadora

dama de la consolación
gota a gota
filtrándose
hasta taladrar
las tapas
de las calaveras

y así

Virgen de la Ascensión
sobre la quilla
el reptante chisme
ruedas-rechinando

al fin y al cabo
tantos roquedos
y museos
no ofrecen
suavidad ninguna
a la navegación

cuestitabajo va

y sin más preámbulos
la comandante anuncia
toda alborotada
de culebras cabellos
el afeitado cráneo
con pitidos de oro
la distribución
de la merienda

huevos de toro-toro
café con hiel
o
compota de transverberación

(un plato a elegir
de cada grupo

mi media-beatriz

(pobre paloma!

apenas si probó
la merienda imperial

días solo
que un fulgurante arcángel
(par de ella
perdiendo plumas de tan raudo
le anunciara
la llegada inminente
de un nuevo muervivito

y además
era tan tarde
que una aceituna más
hinchándola
el preñadito seno
y no cenara ya
en el banquete fúnebre

vasos de barro primordial
cuatro tenedores 495
y llanto
de terminus-infierno

descripción del afuera

volábamos
bajo un cielo
color de carne rancia 500

amber sunstream
with an hour to live
flows carelessly

el recuerdo baboso
del viejo sol 505
fluye gotosamente

arrastrando las tripas
por el páramo
más allá de la ventanilla
de poniente 510

a babor
una osa

tan cargada de moscas
que qué Dama Pitañosa
se resistiera 515
a comparársela?

saltaba
de árbol en árbol
sin tener que apearse
ni una vez 520
de su rama natal

y roquedos
y museos
y palacios

comienza la galería de retratos

en esto 525

que surge
de entre la humareda
un retrato
de uno de los primeros
padres 530
en el talud de un cerro

FRENTE A NOSOTROS
chilla la muerte
sierpescoronada

CÁDIZ NOSTRA 535

(tacita de huesos

musitó
la voz negra

de engangrenada greda
careada de agujeros 540

de una de las cuevas
nos saliera el modelo
todo el cuerpo desnudo
menos las partes torpes
que cubriera 545
con bajero colgajo
de piel de sapo-toro

se trataba
de un amasijo

ojo rojo 550
jeta de corneja
pijo sin rendija
ojo de corneja
jeta sin rendija
pijo rojo 555
ojo sin rendija
jeta rojo
pijo de corneja

de cabrejero májico
sargento saguntajo 560
majo numantijo
y monje cejijunto
juanramonjimeniano

primer tirador
de la piedra 565
contra la loba loca

(la europa

y primer chupador
del pezón patrinóstrico

no sabemos qué dijo
de que condujan ellos 570
cuando ya seguíamos
viaje adelante
y lo dejamos
en la cola
de la llanura 575
prometida

A VUESTRA DERECHA
chilló la profetisa
serpientecabelluda
EL GERRO Y EL DANIL 580

saca del altavoz
la ventrílocua circe
dulzainas y guitarras

su ojo hipnotizoide
lanza en mil destellos 585
burros peludos de algodón
peluches de azabache
atracones de lirios amarillos
cigarrones de sombra
oliviyos con los haces de bronce 590
y enveses de aceituna
lentiscos y almoradujes
guardias civiles de alcaravea
gitaniyos de clavo
y toreriyos de canela lunera 595

CÓRDOBA

dijo la muerte
(esqueletita bermeja

dijo la voz
menuda 600

Y SEVIYIYA

dijo la muerte

A SU DERECHA
MESIE LES MORS

ANDALUSIA 605

dijo la muerte

y mi angelatriz
(la pobre palomiya
sin probar los boquerones
y las tapitas típicas 610
cuando alcanzamos
el siguiente retrato
de la galería

sobre unos mirtos
enlunalunados 615
el anónimo artista
había conseguido
un ejemplar perfecto
de la siguiente raza
chupadora 620

anterior!
anterior!
anterior!

advirtió Luz Oscura

a nuestra 625
suprema
manera de morir

segundo retrato se trataba
de una especie
(precaución de emir alcanforado 630
precaución recién salido
precaución
((literatura a no dudar
erótica pues mojadas mostraba
las puntas de la barba
y del cebollo infiel 635

de su aljibe
azulejeado
y rodeado
de delfines
tortugas 640
ranitas
y otros animalitos
tan viciosos

y alrededor

del almanzor en cueros 645
otras figuras revoloteantes

tan hábiles
como lamentablemente
labivivas

relameteando cual abejorrillas 650
doraditas
el tuetanillo
miércoles y les toca
del amor

una puntita de lengua-trompa 655
vibrátil y extranjera
les asoma entre las dos mitades
de las granadas-labios

bajo sedas traslúcidas
dos albaricoquillos 660

zarzamora grana
fresa entre leche

tan amargos al mordisquito
dijo la Cuidadora
deben de ser 665
que acíbar se le haría
al que intentáralo

y pelusilla de damasco

de pico venenoso

y cabe el ombliguito 670
una turquesa
engastada por Sabel y Luztán
no cabe duda
dijo la Incorruptible
pues que sólo refleja 675
lumbres de perdición

remeneándose
como ciruela móvil
en la predanza
del pecado final 680

y en el centro de la composición

aparten!
aparten!
aparten!
dijo la Mortenostra
las miradas
del imán
de la concupiscencia

entre húmedos berros
una mandarinita palpitante
destilando lechemiel
y zumo de camelia

alrededor de la torre almizclera
repta la serpiente número uno

alrededor de la torre almizclera
repta la serpiente número dos

y este tormento dura
hasta que rezuma
el vino de varón

et cela s'apel
la position debout

cuando el negro sarracénico
toma la siguiente ciervita

´ tercera?
cuarta?
quinta?

y su brújula aspira hacia occidente
mientras la gruta del insecto
revolotea por oriente

sela sapel
la position
a plat

en la tercera parte
del políptico

estos orientales

cabrilúbricos
siempre
con sus mil y una
dijo la Cuerodequiñones
maneras de pecar 720

el indecente turco
mastica misteriosas plantas
(aguacantos
chirimoyas
brevas 725
albérchigos
nísperos
y otros elixires
condenantes
tandis qu'elle minaude 730

e sela sapel
la position
sur le coté

y aún quedan ocultas
planchas de tal depravación 735
que jamás se muestran
mesiedams
al público viajero

(tales como
la dolorosa conjunción del erizo y la pantera 740
la del colibrí y la caimana
la del avestruz consigo mismo
la del sísifo y la cobra
la del tejido del mimbre
y la del pulido lateral 745

que forniquen ellos!!!

escupe despechada
la de Benavente
ordenando avanzar
a toda máquina 750

fin del segundo
retrato
y de la prohibición
a los menores

ya la proa de la nao 755

VIRGEN DE LAS ANGUSTIAS
galeona
fletada en Somorrostro
tres gitanillos rojos
tirando d'ella 760

taja nuevos ríos
y en la esfera
de la Pitonisa
del puente

uniforme grismarino 765
con botones de ancla
sobre tibias cruzadas

nuevas gentes de gesta
llegan reempujantes

y allá me oyerais 770
lo que dixo
el romanzador
del expulsado
por sus excesos
tras el baño 775

PRIMER CANTO ENTRE CANTOS

con el romance
del rey moro
que perdió mandarinas
hispánicas

(para mordisquear 780
tras el agua
en las siestas

the courtyard of the lions together
with the adjoining rooms was the heart of
the private apartments of the ruler. Here
everything is intimacy, luxuriousness and
voluptuousness

el moro apoyó la mano
sobre las ancas del tordo
de pie sobre los estribos 785
y vuelto hacia atrás el rostro

hecha un ascua de jazmines
vio la ciudad en el fondo

GRANADA
dijo la muerte 790

(tumbeja empapada
dijo la otra

enredada de naranjos
y agua de cien mil arroyos
bajando desde la nieve 795
hasta los trigales rojos

si possono practicare lo sci e gli sport invernali a Sierra Nevada le cui piste si trovano a trenta kilometri da Granada, per cui si puo passare dall'edelweis al arancio senza renderci appena conto

vio la Alhambra navegando
entre mirtos y magnolios

das grossartigste werk arabischer kunst in spanien

y el Generalife barco
de ruiseñores y chorros 800

eine herrliche Anlage mit Gärten und Brunnen

vio los aljibes con sol
vio la luna por los pozos
vio las estrellas lucir
sobre limones redondos
y albaricoques de cáncer 805
y almendras de capricornio

sur les plages on roti des sardines a la brochette, dans la vallée on prépare la refraichissante soupe a l'ail a base d'amandes moulues

vio colgadas en lo verde
las naranjitas de oro

les fruits tropicaux, «aguacantos» et «chirimoyas» (avocats et corossols) sans parler des fraisses

y le subió una congoja
y se echó a llorar de pronto 810

llora Cobardil le dijo
la mora de garzos ojos
la flor más gentil de Loja
que marchaba tras el tordo

si en el sol de las Españas 815
no mantuviste tu trono
porque no supiste ser
tan hombre como el católico
y en vez de partir a guerras
preferiste los reposos 820

de femeninas lujurias
y otros vicios vergonzosos
vete a pudrir a la sombra
de los africanos sótanos
y de lágrimas de exilio 825
se te enmohezcan los ojos

calla la mora
el moro recabalga

hay un instante
de entrecogimiento 830
y expectación
de los viajeros
de la espectronave

hasta que fablara
el excomulgadito 835
y allá me oyerais
sus esputos

y el arca peregrina
impacientándose

por repartir 840
a la conquista
de los futuros siglos

(continuará

con la maldición
del moro
que tuvo que pasar
la frontera

(a pol picassó
a fransua de goyá
a antuan perez
(acentúese
la segunda e
a agusten garciá calvó
a rafaeli alberti
a antuan machadó
a louis buñuel
a blanco uait
a max ob
y
a danté riasa
(entreotrós

mal haya mil veces mil
tierra de sol agusanado

que tus llanadas sean pasto de salvadores
de ojos de hierro
y corazón de perro

que seas presa de amos
de ojos de perro
y corazón de hierro

que te visiten tus entrañas
las lombrices
del arrepentimiento

que te hayas de devorar las raíces
de tu estirpe
y no otros trigos

que te hayas de devorar las esmeraldas
de tus damas
y no otros verdes

que tus doncellas raspen
con el interior del sexo
y las paredes de sus sexos
no sean tulipanes húmedos

que las paredes de sus sexos
sean de cardos de rastrojo

que a tus hijos varones les broten cruces de piedra en
la entrepierna y que las piedras de su
entrepierna rezumen cera de ábside

que cada vivo que te nazcas
te lo quemes

que tus pueblos vayan a la plaza 890
de la hoguera
cantando hosanas
y eructando a vino
y a mollejas

que tus doncellas conserven sus virgos 895
entre las páginas
de sus libros de horas

que tus doncellas se te pudran entre lutos
rejas y vinagres

que te visiten los amigos 900

que se te pudra el sol

que tus llagas se te hagan luceros

que te tengas que devorar fotografías

que tus leopardos apuren el vino de los cálices

que los corderos de tus pantanos te devoren los tigres

que los moscardones de tus tumbas pongan sus
/huevos en tus labios de novia

que se te corrompan los ojos de ver y solo ver

que tus palomas sean de papel higiénico

que tus poemas los roan los bienaventurados de
/despachos

que tus perros tengan corazón de mando 910

que se engangrenen las revoluciones

que te salgan bubas en la cúspide

que tus perros tengan lengua de ángel

que cada muerto que te nazca te idolatre

que cada hijo que te viva lo repudies 915

que te sean contrarios los calendarios

que te tengas que devorar las plumas

que tus sueños de imperio se disuelvan en huéspedes

que de los huevos de tus tumbas te nazcan violetas /iguales

que te quedes sola con tus muertos 920

que se te atragante la luz

y que te provechen

fin del entrecanto los gusanos
del primer canto los gusanos
entrecantos los gusanos 925

PRIMER CANTO ENTRE CANTOS

(continuación

calló el moro
la mora recabalgaba
y dejámoslos de vista
en la próxima vuelta
del camino 930

fin del primer
canto entrecantos

CANTO TERCERO

(continuación

y así

continuaba el viaje
continúa el viaje
desde las fuentes
mana-muertos 935

por lontananza
ya se oyen
los cascos
cristianizadores

a base de tirar 940
de tizona
y de atizar
en lo alto
de la cresta
a los 945
(in)MORA(la)ZOS

de los padres
cruzados

por longananza
ya se vislumbra 950
el resplandor
recienacido
de la patria

mi eurídice-paloma
(pobre beatriz! 955
que te vomita
las galletas griegas
y los churros judíos
(los chanquetitos no

me incliné pues 960
a su fétido oído
y consolela

mientras sonaban
cada vez más próximas
campanas 965

de entierribautizar

en mayinoviembre
rosas moradas
y crisantemos
llovían a destajo 970
desde lo más alto
del crepúsculo

a los nuevos
catecúmenos

en estos 975
o parecidos
términos

mira paloma mía
la tarde arrebolada de nubarros
el azufre de los chopillos 980
el horizonte del yerto pimentón
y los colores de tiza
del tonto otoño

A SU DERECHA
tronó la Segadora Inevitable 985
por el altavoz
de estribor
EL PADRE DUERO

otro puente
otro ruido de huesos quebrados 990
otra requejumbre de remeros secretos

A SU DERECHA
tronó la Gran Patrona
CASTILLA
dijo la muerte 995

(corraluco de ahorcados
dijeron
las letras negras

siente paloma mía
el charco invierno a la vuelta de la esquina 1000
el espejo sempiterno del polvo
tal como tierra somos
aunque más etéreos

las cigüeñas cluecas
repica-repicando 1005

en los adobes

gusta paloma mía
de las ubres de los zarzamoros
resecos

sube paloma antigua y mía 1010
la loma morada
que entre hojillas renuevas
conduce al camposanto

A SU DERECHA
dijo la muerte 1015
SORIA

camposantucho cárdeno
dijeron
por las pintadas tapias

paséate paloma mía y queridita hasta que la muerte nos
/reviva 1020
por el arco de ballesta
que describe
el padre-río-nostro
desde las barbas de nieve
hasta el agüilla podre 1025
escurriéndosele
por las comisuras
de un olmo reseco

húndete paloma querida eterna y siempre repetida
en los cenizales encinares 1030
que te vieron nacimorir
ha tanto tiempo

otro río medular

ya se oyen más cerca
más cerca 1035
más cerca
las galopadas
de los fundadores

otro empujón al viaje
otra serrija calva 1040
y asoma ya
el barbibellido

MÍO CID

A SU DERECHA
dijo la muerte 1045
ÁVILA MÁLAGA CÁCERES
JÁTIVA MÉRIDA CÓRDOBA
CIUDAD RODRIGO SEPÚLVEDA
ÚBEDA ARÉVALO FRÓMISTA
ZUMÁRRAGA SALAMANCA 1050
TURÉGANO ZARAGOZA

(cordoncillo de cadáveres

noble Tío Cid
que a todas tomará
y jalón abajo 1055

A SU DERECHA

ARCOS DE JALÓN
SANTA MARÍA LA REAL DE HUERTA
ARIZA
CETINA 1060
ALHAMA
BUBIERCA
ATECA
TERRER
NAVIDIELLO 1065
LINARES
MALVEDO
Y
CARRIÓN DE LOS CONDES
dijo la muerte 1070

sigue despanzurrando
réprobos
noble la pareja
tantomóntica

.
.
.

SEGUNDO CANTO ENTRE CANTOS

también llamado
libro de
las variaciones
sobre un tema
de ligazón
tantomóntica

primera variación 1075

lunes
miércoles
y viernes
fernando
monta a 1080
isabel
martes
jueves
y sábados
isabel 1085
monta a
fernando

segunda variación

lunes
martes 1090
y miércoles
fernando
sobre
isabel
jueves
viernes 1095
y sábados
isabel
sobre
gonzalo

tercera variación 1100

lunes
miércoles
y viernes
el católico

a caballito 1105
de isabel
martes
jueves
y sábados
la católica 1110
a yegüita
de fernando

quinta variación

lunes
miércoles 1115
y viernes
isabel
sobre
isabelo
martes
jueves 1120
y sábados
fernando
sobre
fernanda

quinta variación

lunes 1125
sábados
y jueves
martes
miércoles
lunes y miércoles
isabel 1130
gonzala el católico
isabel la fernanda
fernanbel
isaferdo
y benalisado 1135
unos sobre otros
en revoltijo

sétima variación

lunes
martes 1140
miércoles
jueves

sábados
y domingos
(úsese 1145
de preferencia
en la cuaresma

octava variación

lunes
martes 1150
y miércoles
mostrando la pelusilla
del doble melocotón
sobre el enhiesto aragón
va cabalgando castilla 1155
alzada de camisilla
tan nívea como la nalga
que ya se ha hecho que salga
de granada el cobardil
y la princesa gentil 1160
se muda cuando cabalga
jueves
viernes
y sábado
en el real del retrete 1165
de león la primer anca
hace a modo de potranca
y el sicilia de jinete
el trotecillo acomete
sobre tan dulce montura 1170

grupa de tal donosura
digna es de la unidad
que la hispana cristiandad
va fraguando en su hendidura

novena variación 1175

lunes
martes
miércoles
jueves
viernes 1180
sábados
y domingos
descanso
y meditación

contad si son catorce 1185
y fin del libro
de las variaciones
y paso a la continuación
del canto cuarto

CANTO TERCERO

(continuación

noble la pareja 1190
como decíamos
hace páginas
que las aceptara

y alzara/alzó
la mano soberana 1195
la (el) bifronte rex
requirió la atención
del hirviente auditorio
todo asomadito
por las ventanillas 1200
de saliente

y dixo
el (la) fantasma

alabemos al sebnor y a san isibdoro aquí
por el don destas cibdades que nos manda suyo cid 1205
que levanten cabtedral
en cada esquina
y enfrente
(suena el órgano

MERCERÍAS 1210
MERCERÍAS
MERCERÍAS

y enfrente

A SU DERECHA
dijo la muerte 1215
LEÓN
(calaverita de oro
Y ÁVILA
(calaverita de plata

LECHERÍAS 1220
LECHERÍAS
LECHERÍAS

y enfrente

A SU DERECHA

ARJONA TORREMOCHA ARCEDIANO 1225
OJOS NEGROS SALVACAÑETE UTIEL
LAGUNEJA CAÑAMARES SALORINO
VILLANUEVA DEL RÍO Y MINAS
ALDEAQUEMADA
y 1230
PRÁDENA DEL RINCÓN

dijo la muerte

dos o tres conventillos

y

HUEVERÍAS GUANTERÍAS 1235
ALMACENES LA GLORIA
LIBRERÍAS GUANTERÍAS
ARTÍCULOS PARA REGALO
CRISMERÍAS
DISQUERÍAS 1240
GUANICIONERÍAS
GÜISQUERÍAS
BOMBILLERÍAS
HUEVERÍAS
CERERÍAS 1245
RECAMBIOS PARA AUTOMÓVIL
ARTÍCULOS PARA FUMADOR
PRENATALERÍAS
BUTIQUES ÍNTIMAS

estos burgueses 1250
masculló
la de cañizares de benavente
en el puente de mando
a su gorila de antecámara
acabarán por meternos 1255
en la carbonera

y en tal punto
la luz menguó
la yerba decreció
el trueno regüeldó 1260

y el buen don mío
sintiéndose espichar
apresurose
a ganar tres batallas
fundar tres lecherías 1265

póstumas
y se hincahinojó
pidiendo con unción
el descendimiento
de la carretilla
recuperacarroñas 1270

Virgen Soterránea
tartana basurerita
Mancha adelante
quemando etapas
hacia la consunción 1275
cumbrera

un minutejo de parada
para ser acogidas
las cenizas a bordo
y la Piad(I)osa Igualadora
nos las acomodó 1280
todo lo largas que eran
la noble testa
sobre almohadón
larvicomido
de alabastro 1285

la serena faz
CONTRA EL MURO
realzado
con altosrelieves
de águilas empaladas 1290
y otros bichos heráldicos
chorreando
well I remember the walls and the rusty taste of /the
new-spilled blood in the air
sangre morada 1295
por los culos
LUCTUOSO
y la heroica tizona
sobre la tripa henchida
de gaseosas hazañas 1300

en un departamento
del lado derecho
de la epístola

las cenizas a bordo
(que decíamos 1305
y partimos

cosi di ponte en ponte
hay otro río que cruzar
dijo la Espejo Negro
otro río imperial 1310
antes que el Jordán
che la mia commedia cantar non cura

EL TAJO
EL TAJO
chilló la Vallegando 1315
gotaagota

venimmo e tenevamo

TOLEDO
dijo la Muerte
vertederito cimero 1320

now the hot river, ebbing, hauls
its bloody waters into holes

Y EL ESCORIAL
dijo la Muerte
(pudriderito supremo 1325

VIRGEN DEL CAMINITO
mancha adelante
pueblitos íntimos
coronados de buitres
tejados de costras rosas 1330
y alguaciles en las perchas
cuatro labriegos ciegos
tirando de ella

último retrato cuando vimos
(por ahora el siguiente retrato 1335
de la serie antepasádico
sobre el ensangrentado
cañamazo
de tres o cuatro
siglos d'oro 1340

de horizonte a horizonte
todo lo ancho qu'era
apareció
un hidalgo trisojo

el primero en la frente 1345
de leche tibia
y almidón prudente

el segundo en el pecho
acero bien templado
en el tajo-jordán 1350
el tercero en la boca
un solo diente
carbulcular
el cuarto apoyado en la sillita de tijera
con borlas de desvaído 1355
carmesí

Y LA CARA CONTRA EL MURO

el gesto enjuto
la mortaja ajada
una paloma espirisántica 1360
con un azadón de enterrar condes
entre las garras

Y LA CARA CONTRA EL MURO

la color camisa de culebra
barbeja roída de ratona 1365
gorguera amariyuela
mano en el pecho

Y LA CARA CONTRA EL MURO

más carne que carnero
los jueves toro totémico 1370
antes del alba
sobre caballo esquelético

Y LA CARA CONTRA EL MURO

y el muerto entre los muertos
del retrato 1375
pidió explicarnos
su dorada historia
y la Gran Capitana
del navegante rebaño
concedió otro minuto 1380
de parada
al vagón carroñero

TERCER CANTO ENTRECANTOTERCERO

memorias
del
resucitado
del camino

a don felipe
de unamuno
y saavedra

yo que aquí me veis de cara a la pared
esperando que pasen dos o tres siglos
y lo que cuelga 1385

esperando de puente en puente
de muladar en muladar
de rebotica en rebotica
de trastienda en trastienda

esperando hogaño de cara a la pared 1390
pero antañito
como no menos de cuatrocientos crucifijados

desde el lapizlázuli al marfil
desde el zafiro al diente de emperatriz

y mi gota tan regalona sobre carmesí con borlas 1395

jorobas de secretario de estado con borlas
bufones tan serios con sus cartapacios de papel secante color /sangre tierna
alcaides eficaces con diez quinquenios de meritorios de verdugo

tal os dirá de la fortuna de mis cuarteles
sin mezcla de marrano ni otra mala sangre 1400

el pabellón de caza repleto de huesos de ultramar
justo hasta la altura
de un inca aventajado
(y en la pared
algunas plumas 1405
con sangre de doncella
aztequita
en los cañones

quetzales y pájaros verdes y conejos imperiales en mi escudo
los galeones de potosí 1410
me traían copones repujados
repletos de vino y oro hasta las cachas

todos los veintitantos de cada mes

la quijada un tantico lacia
la barba cuadrada 1415
pero el resto del lustre de buen ver
y la tiesa mostachería
rizada a fe y a pólvora

al diego de tiziano
le valió el asunto 1420
una cruz en la liga
y un castillo con perros amarillos

así tan de famoso
que no dejaban de llegarme recaditos bienolientes

aquella descocada 1425
de monja portuguesa
hasta un ricito
de sus partes místicas!

tal era mi posición entonces
desahogada si puede decirse 1430
antes de ponerme de cara a la pared

(esos lagartijos de cueva mirando
al infinito por el ojo de la
cerradura
levitas en plata y negro 1435
cadenones de salvación en el pecho
y una llamita
sobrevolando las ardientes ansias
de mandar en el otro mundo de
los tipos 1440

levitación!
levitación!
levitación!

antes de ponerme de cara a la pared
cuatrocientos telares en béjar 1445
cuatrocientos en brujas

y en el istmo
pollitas de tetas de tabaco
para quedar bien
con genoveses 1450
y otras escuadras

al primo de venecia

por su santo
una mulata ígnea
de primerísima mano 1455
lengua de azúcar
y cintura a dos paños
adolescentes machitos
color corteza
a otros santosaliados 1460

el caso
es quedar bien

en altares salomónicos no me echaba la pata ni cristo
en honra por mi casa ni maría-santísima

y en pinceles 1465
los mejores reproductores
de enanos
de meninas gordas
y otras damas piadosas
con el pie dominando 1470
el trasero de los perros

la antecámara
llena de infantas
justo hasta la altura
de un azotadito 1475
por no remar aprisa
en las galeras

cuatrocientas ventanas en cada fachada
y también en el jardín de los frailicos

cuatrocientas hectáreas de algodón en el delta 1480

(antes de ese hedor
a vejigas reventando puses
en la pared de enfrente

los martes nuestro buen cocido de compango

pastel de santiamén 1485
y rosario de postre

a ver quién me mojaba el sol!

esmaltado de lises y de gules
y sin ponerse

cuatrocientas libras de libros incunables 1490

las mejores plumas para defenderme
de ese cerdo de wittemberg
con sus tesis y sus ganas
de fornicar
en la puerta de la iglesia 1495
del pueblo

cuatrocientas velas en cáceres
cuatrocientas torres en sevilla
de modo que
señores los ingleses fortuna no me regatearéis 1500

yo no mandé mis naves
a orleans
a que me pusieran los cuernos

en mi pazo del guadarrama
carne fresca los viernes 1505
la pinta y las otras me traían mano de obra amarilla
a tutiplén

quién me tosiera entonces?
era joven y tenía caballos bravotes
ana maría yemas desde el convento 1510
y salvación asegurada
todos los martes

(pero gonzalo sífilis y sangre
escurriendo de esos murciélagos
cabezabajo colgados 1515
en el muro

cadenas a mis pies
y rosca de negros lamiéndome los jueves
los martes misacantana
a cuatrocientos obispos 1520

techos pompeyanos
en cada retrete
tapices de berbería
y misa vespertina
sin siquiera moverme 1525
de la piltra

(no!

no esos peludos del muro
con las tripas chorreando
sangre 1530

de sábados a lunes aranjueces
de sábados a lunes riosfríos y las granjas
el saloncito de música en palosanto
jarroncitos del buen retiro
fuentes y parterres 1535

todo hasta la altura justa
de un dao por el mismísimo satán
achicharrándose en la plaza mayor

y mi buen pueblo
festejándolo 1540
a base de mollejas
y morapio

los varones a flandes
y las hembras a la cocina
la púrpura y el puré 1545
en cada mochila

(pero ese hijo de puta de Leopoldo
y el de Orange
jodiendo la manzana de la independencia
más contra el muro cada vez 1550

tuve fortuna por mi casa
casacas bordadas en el ropero
con la orden del elefante
y en cada bragueta
el bastón de mariscal 1555

tuve plumas académicas y jardines botánicos
y más de cuatrocientos teatros

(entonces creo recordar
que brotaron los primeros asfódelos en el muro

tuve lecherías 1560
capitanes de lechería
generosos protectores de lechería
estadistas de lechería
virreyes de lechería
gobernantes de lechería 1565
distinguidos funcionarios de lechería
presidentes de muchos comités de lechería
magnates de lechería
pequeños contratistas de lechería
y las primeras manufacturas de lechería 1570

en sestao

(y el muro acá
y la carretilla
todavía siglo y pico
de retraso 1575

tanto es así que desenganchamos los indios del calesón
y pusimos de arrastre a los de casa

(uno se ahogaba allí dentro
y la vieja gendarmería
magreándome entre dos guerras 1580
al pie el muro

pero esto se terminó
tan pronto como tuve fortuna
en las oposiciones
y me puse al frente de mis viejas y nobles 1585
manufacturas

de sestao

doña marianita
la santa patrona de aquella pupilería
entró como unas pascuas 1590
en mis habitaciones

ya eres hijo mío
todo un señor notario
de pelo en pecho!

nos entretuvimos en tachar las ratas del muro 1595
y en enjalbegarlo con doradas leyes

hombre de palabra
de la hija de la pensión
hice una doña beatriz para toda la vida
entre una procesión de arcos adornados 1600
con pequeños sacrificios
y pequeñas satisfacciones

al domingo siguiente
tras los oficios
me invistieron en la misma cátedra del frai 1605

cuatrocientos colegas portaban mi mantilla de magüey

todos los jueves salpicón de chopos del tormes

alzacuellos limpio
y pajaritas de verbos griegos
a discreción 1610

doña marianita beatriz me llevaba por carnaval
a la vorágine del vals en capitanía

yo quiero ir de juerguita a la bombilla
pero tú tienes que enseñar

después de haber leído mis confesiones 1615
nadie podrá dudar
de que provengo
de las mejores casas

comodoros
camarlengos
vinculeros 1620
y hasta coroneles de manila

el cuartel como los chorros del oro
y nuestra barraca en la feria de abril

julio y agosto doña maritriz
nos reservaba la trescientoscinco 1625
dando sobre los tilos y el templete

conservando
de un año para otro
un zócalo de sangre
justo a la altura 1630
de uno de esos rayadillos
de la manigua rifereña

todos los martes
a la botillería y a los cuplés

así que acabé por ganarme 1635
la respetuosa consideración
de mis conciudadanos
hasta el punto de que por mi cuatrocientos cumpleaños
me regalaron un macetero

justo a la altura 1640
de un minero
de un cartero
de un pocero
de un carretero

de un rellenador de salchichas 1645

y una mesa camilla
y unas pantuflas
y un brasero
donde poder escribir las memorias
de aquellas últimas vueltas del camino 1650
y de aquellos tiempos pasados
en que no me hallaba

DE CARA CONTRA EL MURO

(fin

del tercer canto
entrecantotercero

CANTO TERCERO

(continuación

y en esto llegamos
a Baracaldo 1655

(fin del canto tercero
también llamado
libro de viaje a los infiernos

CANTO CUARTO

(el proceso
(du miel aux cendres

he aquí pues
hipócrita hermanito
la larguísima cola 1660
de cadáveres
apenas descendida
del convoi tragasiglos
abandonado ya
en vía muerta 1665

he aquí pues
complicillo lector
a doña beatriz
y a yo
(y a ti 1670
esperando vez
de salvacondenarse
de ser alzados
a las diestras regiones
de los celestes predios de neguri 1675

o

a los solares pardos
de las siniestras orillas de sestao
precipitados ser
según les saliera 1680
a los pesaalmas
balanza roñosa
vara de alcaldear
y fiel gramática
de sus plugideras 1685
señoriales

descripción al fondo de la narración
del afuera el GranBilbao

rascacielos cobrizos
blancos bancos 1690
gaviotas capitalistas
y trajinar de arcángeles
azulencorbatados

como frontera
entre la miel 1695
y las cenizas

mi media palomita
siempre pegada
por el rabo
y opuesta 1700
por la cola
para darme ánimos
me rodeaba
de música celeste
y chirimiri 1705
autóctono

y sobre una balsa
hecha con las tablas
de la ley
con escolta 1710
de euménides
sobresaliendo
las puntas de sus cascos
sobre el nivel de la mierda
licuefacta 1715
aparecía
el tribunal flotante

DON RADAMANTE
DOÑA PROSERPINA
DON VULCANO-P(l)UTÓN 1720
DOÑA ALCALDESA
y el conocido crí(S)tico
de la prensa local
en medio
de las aguas 1725
de neutral
pardor

PRIMER ENTRECANTO CON EL PARDOR DEL AGUA AQUELLA

pardo de rosas tratadas con el nitrogenador

recetario

tómese un kilo setecientos gramos de rosas amarillas
córtense en obleas finitas después de quitarles las espinas 1730
macérense hasta que desaparezca el hedor a sexito
añádase anhídrido sulfúrico al tres por ciento
pásense por el centrifugador
espachúrrese la papilla residual
espolvoréese con azúcar de potasa 1735
sírvase en los comederos de los cerdos comunes
que la vomitada de rosa original
cederá el pardor pretendido

pardo estela de un ángel destripado

cuando se caza un ángel de la guardia 1740
y el animalito se arrastra dos o tres leguas
con la ballesta sepulta entre las tripas
y el mojecillo de la entraña reguero deja
´sobre los terrones amoratados de la estepa
el color de la estela en el barro inmemorial 1745
es el pardor buscado

pardo-familia

amargad el pan y el aceite
hasta que el amante virtuoso
ponga mirada de reproche 1750
sin querer escuchar más músicas envenenadas
y de tristes puntillas
se deje arrastrar por el río
pardo
que fluye al fondo del armario de matrimonio 1755

pardo meada de caballo

litografía

colocando un caballo bajo la lluvia
colocando detrás del caballo un fiacre
el cochero sobre el pescante del fiacre de brazos cruzados
dejando pasar dos o tres siglos sin que llegue ningún alquilador
/de fiacres 1760
el caballo llovido hasta de polvo coloidal
al caballo no se le perdonará ni una capa de espera

el caballo será un caballo de papilla tenterguida
el caballo será un esqueleto de lluvia
y el esqueleto del cochero dirá ARRE 1765
y para librarse de la congoja el esqueleto de caballo meará sin /convicción
desaguando meada fría a través del hueso hueco de la verga
el charco que esa meada intemporal de caballo de /húmedo humo
dejará en el suelo llovido
será el pardor conveniente 1770

pardo-lo-que-brota-de-los-huevos-de-dioses

uve de puercoespines en duelo cruzan el alto cielo
(el avestruz carece de espinas
y la bandada se abate sobre solar
escarbando con los picos traslúcidos 1775
entre los periódicos arrebujando mierdas de solar
brilla la criatura traspasada por el pico
un instante entre sol y buche
con los anillos todavía embadurnados
del líquido heredero puesto por el dios hembra 1780
en lo nutricio del huevo
a su continuación

pardor
y semejanza

pardo hecho por el hombre 1785
pardo alcantarilla
pardo agüilla
pardo enagüilla
pardo paño sanguinoliento
pardo paño secreto 1790
pardo mestruación
pardo justificación
pardo reparación
pardo espíritu inmortal
pardo tormenta 1795
pardo en el tormento
pardo patio interior
pardo llanto
pardo amargor
pardo aullido de sirena 1800
pardo aullido de perro
pardo perro
pardo padre
pardo pena

pardo podredumbre 1805
pardo porriture
pardo primavera
y
pardo pardo

fin del entrecanto

CANTO CUARTO

(continuación

quedábamos ayer 1810
en que el severo tribunal
pelucas y mandiles
togas verdinegras
manguitos
y otras prendas 1815
propias
de su misión sopesadora
flotaba ab-aeternis
sobre las pardas aguas
impartiendo 1820
a diestra y a siniestra
mieles de bienaventuranza
y
cenizas de condenación

y llegado que fue 1825
el instante supremo
arrojado fui
por la parduzca escolta
a los pies
de la junta de justos 1830

e interrogado

preguntas
(del plutón
alcaldísimo

quién osas ser
de qué sombra te tratas?
qué hiciste de la rama dorada
que confiada te fue 1835
allá en tu atrás?

qué de las palabras
consagradas
con que fuiste provisto
en la infantil caverna 1840
como garantía
de tu presente
salvación

respuesta

como respuesta
a los bifurcadores 1845
de almas
les hube de mostrar
mi fiel autorretrato

SEGUNDO ENTRECANTO DEL CANTO CUARTO
CON LA AUTOBIOGRAFÍA DEL SUPUESTO AUTOR

(historia
de un
artista

señora

infancia mi infancia son recuerdos de otra cueva anterior 1850
y huesos de marrano en el húmedo suelo
los ancianos danzando
con reflejos de llamas en las tripas
repletas de marrano

poeta de horda fui 1855
y cuando hice mi autorretrato en pared
saqueme tan parecido a preñado nubarrón
que el dios se dejó llover aquel verano

cuando pinté tigre en pared
el padre tuvo piel de tigre 1860
para sus huesos apolillados

pero cuando dije
ESTO ES GUARRO
de tan abstracto que salió en pared
el dios no hubo de enterarse 1865
si tigre u oso o crucifijo era
y como resultas
oso fue a darse rodeo por vecino valle
padre pasó friolera
los ancianos sin ganas de agitar las huecas tripas 1870
la hoguera de cocer guarro apagada
y las damas hubieron de salir al trotuar
por una canija cola de lobo
para sus criaturitas

qué año aquel! 1875
el tigre escaso
el guarro escaso
el oso escaso
y sin llover!

me culparon de transgresor 1880
de la tribal realidad
me metieron en jaula colgada
y cuando adquirí el debido fesenax
me devoró el consejo de notables

como sucedáneo 1885
del osotrigrelobo

juventú jaulas y más
cientos y cientos
y montón de leña húmeda
fui en mi mediada juventú 1890

el vino ya inventado
en aquella edá
tres jarras entre pecho y espalda
me las dejara
el amo del castillo 1895
junto al mondo zancarrón
debajo de la mesa
del banquete
tuvieron la culpa
de que el amo del castillo 1900
el maldito OJO-PUS
supurándole amarillo-ciruela
desde que tuerto lo quedaran
en el sitio de toro
me saliera 1905
entre rasconazos de laúd
en canción respuesta
al
INMORTALÍZAME BUFÓN!
del amo del castillo 1910
ligeramente tuerto

ni más vino
ni más zancarras
y tan verde aquella leña
que uno echaba los hígados 1915
de venga humo
antes de coger
siquiera por un lado
el tostado de hereje

edá madura carro de putas fui 1920
en mi edá d'oro

de feria en feria
y de mes en mes
con el teatro a cuestas

puta al aire libre
en las corralas 1925

puta bajo techado
en los grandes liceos
con palcos y angelitos
de doradas naturas

puta consoladora en carnavales 1930
puta recoleta en las clausuras
puta de cocamacola
con manto de príncipe barato

puta en la corte de cartón
para que el por la gracia 1935
de su inmediato superior
se viera en el espejo de mi coño
entronizado en el ombligo convergente

puta retratador oficial
de margaritas caras-de-memas 1940
en gamas de trescientos grañigrises

a-cara-de-culo del patillas
disimulando detrás de placas
caballos gordos
y guadarramas nebulosos 1945

y en todos y en cada uno
de los casos

los enanos eran los otros

senectú puta qué macho soy
en noviembre 1950
para que los sin una mala hembra
de carne y huesecillos
que llevarse a la piltra
se pudieran creer
unos tíos donjuanazos 1955
sin virgo en verso
que se les pusiera por delante

puta YoSoyLaRevolución
en mayo
para que los besaculos de jefes 1960
cotidianos
se pudieran creer
leninazos
destripadores de jefes
de peluche 1965
papel

y representación

fui puta y puta y puta
y la cosa me valió
el perdón de mis faltas juveniles 1970
nuevas zancas
alguna inclusión en las antologías
y cementerio con linóleum

hasta que se me hincharon
de mascar bajo la mesa 1975

y como me cogían
descojonado y viejo
para destriparlos visavís

me tuve que conformar
con ponerlos 1980
como la puta que los echó

los pinté con escobas
cabalgando en pelotas
con las tetas hidrófobas
colgándoles tres palmos 1985
fuera de la mortaja
y autochupándose los falos
de pollinos de oro

los coloqué navegando
sobre carretilla de muertos 1990
hasta llegar
al agua-mierda
saliendo del agua-mierda
a través del agua-mierda
de su historia 1995

la cosa me valió
verme el pellejo
clavado en la muralla
mis obras completas
en gancho del retrete 2000
un solo chucho en el entierro
desolación
e infierno pardo

fin del entrecanto

CANTO CUARTO

(continuación

pregunta
(de todo el tribunal
(a coro

terminó el autor
su confesión de parte? 2005

no hubo respuesta
castrado como estaba
por la lengua

el tribunal
inclinó el pulgar furioso 2010
panzabajo
y

anticipo
del canto
paradisiaco

mientras amada beatriz
(doña paloma
--hacía callar chistus y chirimiris 2015

-- ponía ojos en blanco
levitación!
levitación!

--se sacaba de su garganta
tremolosa 2020
algo así

A TI, IBERIA ADORADA, SUELO MÍO,
PATRIA DE SANTOS, SABIOS Y POETAS,
TIERRA FÉRTIL DE PLÁCIDO ROCÍO,
SEMILLERO DE MÍSTICOS Y ASCETAS 2025
CUNA DEL GRANDE, DEL PLEBEYO PÍO,
MANSIÓN AUGUSTA DE CIEN MIL ATLETAS,
A TI, PATRIA ADORADA, ELEVO EL CANTO
ENTRE EL LÚGUBRE TONO DEL QUEBRANTO
Y ESCULPIR SOBRE BRONCES YO QUISIERA 2030
CON LETRAS NUEVAS DE BURIL DE ACERO
LOS HECHOS PATRIOS DE NACIÓN GUERRERA,
LOS SACROS GRITOS DEL LEÓN IBERO

--arrancaba
una erección unánime 2035
de los pulgares
de los ancianos jefes

--y
se echaba a volar
perdiendo plumas de la cola 2040

a coger sitio
en la peluquería
del edén

arrojado fui
a las sombras siniestras 2045
de sestao

y el río medular
que te seguía
acarreando mierda
hacia el abismo 2050
donde se hallaba
la condenada clase
de los que
sentencia supremísima
de los carcajeantes dioses 2055
de la balsa
no habrían de escucharme

(fin del libro de los jueces

y del cuarto canto

(último preinfernal

segunda sección

los cantos léidicos

o

propiamente infernales

CANTO SIN NÚMERO

letanía
para entonar
en el pórtico
de los infiernos

cementerio de alambres roñosos
infierno infierno infierno

sirenas en la preamanecida
infierno infierno infierno

cuajarones de llamas lívidas
infierno infierno infierno

vaharadas de ácido sulfúrico
infierno infierno infierno

chirridos de cabrestantes
infierno infierno infierno

árboles de intestinos yertos
infierno infierno infierno

antenas descarnadas
infierno infierno infierno

primavera de propano
infierno infierno infierno

culebras de alta tensión
infierno infierno infierno

fundición de echeverrieta e hijos
infierno infierno infierno

pústulas de formol
infierno infierno infierno

ríos de lejía
infierno infierno infierno

el aire como esquirlas
infierno infierno infierno

delfines infestados
infierno infierno infierno

bióxido de carbono cloro
infierno infierno infierno

talleres de laminado en frío
infierno infierno infierno

anacondas vomitando fuego
infierno infierno infierno

pájaros putrefactos
infierno infierno infierno

chirimiri de sodio y de potasa
infierno infierno infierno

trasbordo a la línea de santurce
infierno infierno infierno

curva de beneficios
infierno infierno infierno

gaviotas de petróleo
infierno infierno infierno

magma de fango
infierno infierno infierno

osario de chimeneas
infierno infierno infierno

ríos de espumarajos
infierno infierno infierno

azufre manganeso yelo
infierno infierno infierno

locomotoras cucarachas
infierno infierno infierno

camiones amarillos
infierno infierno infierno

herrumbre violácea
infierno infierno infierno

desvío a Baracaldo
infierno infierno infierno

rollos de cables y chatarra
infierno infierno infierno

metano yelo acetileno
infierno infierno infierno

raíles infinitos
infierno infierno infierno

cajones de botellas negras
infierno infierno infierno

procesión de luces amarillas
infierno infierno infierno

desierto de luchana
infierno infierno infierno

estructuras de grúas grises
infierno infierno infierno

tetracloruro de amoniaco
infierno infierno infierno

cuajarones de fábricas
infierno infierno infierno

barcazas por el agua parda
infierno infierno infierno

condenaditos de sestao
pitié pour vous

ENTREDOSCANTOS

(edición bilingüe

an Devil came to me and said
io sarò tua guida
above the hell-rot
vagues de fer vagues de merd
the great arse-hole
del trabajo

hipócrita lector
com'along lad!

se me acercó un ángel y me dijo
deposita tu ficha en el reló tricéfalo
y te conduciré 85
a través de los anillitos del culinín
hacia el salario sustancioso
de los sábados

hermano muerto
andando chico! 90

CANTO QUINTO

libro de los anillos infernales

o

de las metamorfosis léidicas

señora

a esto nos hundió
el viaje nuestro/vuestro
de cada día
y la historia
de los padres
de modo que
así que
debajo de las lluvias de tiempo
existía aquel vacío laberinto
y un vientre sin salida
debajo de cada círculo

de modo que
así que
busqué en torno
un gentil florentino
un poeta latino
un cortés vizcaíno
o cualquier laureado bendito
que me guiara

y nadie

multitud sí
y zumo de fósforo
pero la peste del trabajo
no da reposados cicerones

opacidad!
opacidad!
opacidad!

la sombra del azufre es opaca
y en el camino hacia la nada
los ángeles no dan sombra

tuvimos que sacarnos
de nuestro propio no
ese círculo de sueños
y alborotados pelos 125
que se levanta ahora
de su limbo insustancial
a su primera metamorfosis

cuento infantil)
érase
(o no) 130
una vez
un no niño
llamado leidi

muerto al nacer
asesinadito 135
en su caja de madeja-sueño
por los picotazos
del despertador

pobre papá
y esta pluma verdugo 140
te hemos preparado
    pequeño leidi
    hijito!

    cuatro pelos sin norte
    par de ojos errantes 145
    en mitad de la niebla
    de la infancia

te hemos preparado
un porvenir de infierno helado
las velas de nochebuena bajo el agua 150
el caballo de nocarne bajo el agua
la vitrina de inchocolate bajo el agua

pongámosle unos pantalones de dril
a rayas blanquiazules
y mandemos a ese pequeño ataúd de ojos y pelos 155

hacia el futuro

pobra mamá
te dejó anoche
    entre un poco de pan
    sin levadura 160
un algo de su hígado

arrancado en frío
de su última cena
para que te lo comas
poco a poco 165
en el recreo de las once

y leidi-niño
sale de puntillas
de su cáscara-limbo
de dormir 170
en las casas-baratas

niño oscuro
te faltan
cinco mil horas
para que el nuevo 175
no-amanecer
se transforme
en otro nuevo/viejo
día/noche
camino del colegio 180

el bocadillo
rezuma sangre antigua
en tu cartera al hombro
llenando de rojo crudo
el forro ocre 185
de los libros perrosfieles

que ya es sabido
que el hombre
desciende
de los perros escritos 190

niño léidico
dando patadas
a un bote de sombras
roñosas
de solar en solar 195
astros requemados
y calaveras de gato
en tu entorno

niño negro
te faltan siete esquinas 200
hasta el caserón

de enseñadoras llamas

un letrero en la puerta
con la palabra
ESCUELA 205
y debajo
LASCIATE OGNI SPERANZA
VOI CH'ENTRATE

leidi entra

el subpríncipe del primer círculo 210

doña ascensión
don matías
don paulina

o simplemente
el bueno de don luis 215

ya los alinea sobre el cemento del depósito
leidi
y todos los leidis
sobre los bancos

cada uno con su mandilillo 220
a rayas blanquinegras

rezumando hidrosangre y padrenuestros

descripción del adentro

de unas barras de hierro
y unos ganchos
colgaban 225
unos corderitos
despellejados
chorreando
gotitas sangregrises
por los muñones 230
de los pescuezos
hasta formar
una mancha carmín
en el suelo

mil veces ciento cien mil 235
mil veces mil un millón

y sobre el estrado
un mapanuestro

un corazón color hígado
aureolado de espinas 240
una pizarra con versos
y otros centinelas

NIÑOS A TRABAJAR

dijo el bondadoso subpríncipe
de la barbita de lazo 245
mientras acariciaba
con su aguijón
los cerebros edulcorados
de los pequeños leidis

érase (no) una vez un niño trabajando 250
érase (no) una vez un niño mordido en la venita más tierna de la inocencia
érase (no) una vez un niño recitando

la lista de los ángeles custodios
de los reyes profetas
de los veinticuatro ancianos 255
de los anacoretas
de los detergentes inorgánicos
de los libros del pentateuco
de las estrellas de la andrómeda
de las hojas de la higuera 260
de los coroneles de la tierra

dinos leidi
qué lugar ocupa nuestra producción
de plomo
de vergajos 265
de panoplias
de luceros
qué relación existe entre las minas de mercurio y la dicha
de dónde se extrae la médula de la conformidad

érase (no) una vez un leidi 270
trabajando en la escuela
para hacerse digno
de sus metamorfosis

érase (no) una vez un niñito
llamado leidi 275
que no sabía
lo que le preguntaban

intentando huir
por la ventana

detrás de los cuarenta ladrones
de cenicienta feroz
de la ratita fea
de la bella con botas
del gato durmiente
del patito rata
del lobo presumido
de barbanieves
y
del enano azul

incapaz de cazar
ni una sola mosca
con que alimentar
las huevas del saber
hinchando el abdomen
de don pablo

y el maestro y señor
en el centro
de su red pegajosa

de mal humor
por el retraso de la regla
da golpes con la regla
en las partes más débiles
de leidi

le fulmina

LOS NIÑOS QUE NO SABEN LA LECCIÓN
VAN A LOS INFIERNOS

hay allá abajo
una orza de azufre
hay un triste colegio de fuego
sin salida

y don luis
llama a los centinelas

y las celadoras
llevan a leidi
en procesión
hasta el jardín
y con hojas secas
y plumas de pavorreal
encienden una hoguera
donde leidi-hijito ardió
diez años con sus noches

sin interrupción

LÁSTIMA
dijo el señor
subpríncipe 325

UN INFANTITO
ES SIEMPRE
LA ESPERANZA DEL MUNDO

y dedicó
un dolorido gesto 330
de la sapiente mano
a los verdugos

y la escolta
escrutó por debajo
del mandilillo a franjas 335
para saber si las cenizas
eran cenizas-machos
o cenizas-hembras
con miras a encajarlas
en el siguiente anillo 340

SEGUNDA METAMORFOSIS
EN EL SEGUNDO CÍRCULO
DEL CANTO QUINTO

leidi
es clasificado
productor
de la rama masculina

leidi pedalea 345
medio achicharrado todavía
de humo de patio de colegio
camino del desierto de erandio
desierto de roubaix
desierto de lindau-b 350
desierto de lindau-hochbuch
desierto de saint-gallant
desierto de l'île glignancourt
bajo el río pardo

la larga compaña 355
de embicicletados
delante y en su pos
marcha cantando
agradecidos laudes
por poderse ganar 360
el pan
del día por llegar

Y NO AMANECE

noche!
noche! 365
noche!

cuando la larga procesión
es deglutida
por la enorme puerta
de llamas y letreros 370

echegorrieta e hijos s.a.
hierros aceros chapas
regie renault s.a.
laminados especiales
pletinas en barra 375

redondos lisos
redondos en rollo
müller and landais s.a.
forges stephanoises s.a.
sidmar steel complex s.a. 380
deutsche reichs bahn s.a.
babcock fives s.a.
sofrelec s.a.
cementos del montbuy s.a.
plásticos de somorrostro s.a 385
vigas
vigas grey
angulares
perfiles comerciales
redondos para la construcción 390
chapa industrial
chapa comercial
chapa estriada
chapa laminada en frío

luzbel e hijos s.a. 395

chapa laminada en caliente

y debajo

LASCIATE OGNI SPERANZA
VOI CH'ENTRATE

entra leidi 400
y detrás leidi
y luego leidi
y debajo leidi

letanía-requiem
para entonar
en el pórtico
de los talleres

leidi ajustador
leidi fogonero 405
leidi fresador
leidi maquinista
leidi remachador
leidi enganchador
leidi plantillero 410
leidi pulidor
leidi bobinador
leidi trefilador
leidi prensador
leidi sufridor 415
leidi escariador
leidi laminador
leidi cucharero

leidi ganchero
leidi galvanizador 420
leidi enyuntador
leidi bruñidor
leidi engrasador
leidi motorista
leidi estampador 425
leidi sulfatero
leidi zincador
leidi oxigenador
leidi decofrador
leidi rectificador 430
leidi hornero
leidi cerrajero
leidi encofrador
leidi cepillador
leidi correísta 435
leidi desbastador
leidi cortador
leidi esmerilador
leidi rebarbador
leidi cargador 440
leidi puntero
leidi moldeador
leidi arenero
leidi retacador
leidi sopletero 445
leidi fogonero
leidi calentador
leidi colador
leidi atrapador
leidi recibidor 450
leidi estufero
leidi barrenador
leidi calderero
leidi entallador
leidi soldador 455
leidi verificador
leidi brochista
leidi garzón
leidi gasista
leidi maquinista transportador 460
leidi maquinista de sirena
leidi garzón de pozo primero
leidi garzón de pozo segundo
leidi especialista de primera
leidi especialista de segunda 465
leidi maquinista descargador
leidi maquinista de carro-grúa

y las bicicletas
quedan ahorcadas
en el patio 470

Y NO AMANECE

entrega leidi
al perrofiel-reló
de tres cabezas
un trozo 475
de su hígado-ficha
y el buitre-cerbero
le cede el paso
con regruñir de hierros

no amanece 480

moraduras de pétalos grasientos
chorrean de la marquesina
de la nave

prosa

la nave, de unos doscientos metros de anchura por doscientos de profundidad, dispone de una serie de estructuras metálicas que sostiene los numerosos tubos de aire caliente y los conductos de escape del aire mezclado con los de la fase de combustión

proceso digestivo del mostruo-fiel

en el centro de la nave
se encuentra el gran perrofiel tragador de carbones 485
el gran tiburonfiel de mandíbulas-martillos
el gran bueyfiel digeridor de anacondas
la anacondafiel digeridora de arrabio
el gran gorila fiel de tripas rojo-vivas
el gran cerdofiel ciscador de tochos 490

el monstruo fiel
rodeado de bermejos sacerdotes
a manera de salamandras

el monstruofiel
arrojando 495
entre los desechos
de fabricación
escorias mezcladas
con hígado de leidi

prosa una vez depositado el metal fundido en los moldes llamados lingoteras, aquel es trasladado hasta el siguiente proceso de fabricación, consistente en el paso por los denominados tubos de laminación

y la serpiente original 500
fue enfriándose bajo la losa
entre vapores transverberadores
hasta convertirse
en animada piel de automóvil

y una vez resucitada 505
al tercer día
fue envuelta
en un lienzo impoluto
y conducida
al perrofiel cadena-de-montaje 510

donde le esperaba
una muerte pentacéfala
llamada leidi

primera cabeza leidi mohamed ka
tunecino 515
pulimentador y esmerilador
de la parte delantera
de la piel

segunda cabeza leidi joachim te
portugués 520
pulimentador y esmerilador
de la parte derecha
de la piel

tercera cabeza leidi bathily be
senegalés 525
pulimentador y esmerilador
de la parte trasera
de la piel

cuarta cabeza leidi mondufki ese
argelino 530
pulimentador y esmerilador
de la parte izquierda
de la piel

quinta cabeza leidi manuel jimenez monreal

de los santos de maimona
pulimentador y esmerilador
del revés
de la piel

leidi viste
un mandil
de cinco cuerpos
a franjas blanquinegras

leidi muere
cinco muertes
cada cinco coma cinco segundos
que la pieza tarda en pasar
de su resurrección
a su inmortalidad
pulidoesmerilada

los espacios tiempos
han sido fijados
de una vez para siempre
por el subpríncipe
del segundo círculo
que véasele allá
meditando
en la altísima nube
de control

viste
gafitas d'oro
bata blanco-inocencia
cronómetro perrofiel
en la fina muñeca
y corbata
azul-azul-azul
como un amanecer

MAS NO AMANECE

es medio día
y no amanece

suena la sirena del crascrú
y no amanece

leidi quíntuple
se retira al rincón
del exilio en el exilio
y no amanece

y mientras come
su pan ensangrentado
y no amanece

leidi rememora
y
leidi llora

CANTO ENTRECÍRCULOS CON EL PRIMER LLANTO LÉIDICO

relato (casi de caza

llora porque de aquel mozallón que era alláentonces

madre junto a fuego
bajo tanta chimenea
encampanada 585
ponía trébedes
a llamas naranjas
de escobos

osos que gruñían
chorizos en sartén 590
y en habitación al lado
sus otros hijos
mis hermanos otros
vaca ternero
y hermano zorrillo 595

le traje aquel zorrillo montuno
que lastimoso ladraba en corral
zorra deshijada
también qué triste ladraba
entre piornos 600
toda la noche

madre decía
come un poco más
de chorizo
hijo mío 605
madre quizá pensaba
ya tan alto
como su padre era
cuando llegaban
don alejandro y los otros 610
hules de corte
capas de señorones
cuchillos relucientes
prismaticotes
y carabinas 615
de a millón
y me lo cogían
para batir la mancha
echarles los trofeos
a los morros 620
y ellos a retratarse
con las botazas para el coto
sobre los costillares

del hermano bicho

el mismo remango
que su padre
para rastrear entre las jayas
una camada de cochinos

madre dejaba de mirarme
bajo pañuelo negro
sus ojos como musgo pisado
y yo pringaba el último pan
en el aceite colorado

madre otra vez a mirarme
sus ojos como botones usados

cuando llegaba la temporada
el marqués y los otros
ni una sola vez
dejaban de llamármelo
aunque bien que sabían
que en cuanto que daban
el culo enfranelado
a la finca
mi pobre leidi
les apiolaba
las mejores carnes
con su escopeta
atada con guitas
a pesar del de la chapa
en bandolera

yo decía a madre

tenga preparado esta noche
el unto madre
que hoy cenamos
asadura de robezo

y yo cogía
la escopeta atada con guitas
que encontramos
junto a padre
desangrándose

salía fuera
la caliza
de tanto sol nuevito
rebrillaba
entre la niebla y los neveros

por la escotadura
del valle

llora porque de aquel mozallón cazador de rebecos
se salió este pingajo grasiento
almorzándose 670
una quinta parte de hígado-soledad
en el no-amanecer de altos hornos

y madre mandando
cartas de agonía
como los ladridos nocturnos 675
de aquella zorra deshijada

fin del entrecírculo

SEGUNDO CÍRCULO

(continuación

decíamos

que el señor subpríncipe
se paseaba
meditando 680
sobre su tabernáculo
de control

corbata rojo-sangre
gafitas de cuchillo
bata de matarife 685
y zapatos de pulida piel
de automóvil

decíamos

que triste
mucho más triste 690
que el despertar de un día
en que nada sucede
es el no-amanecer
de un día repetido
en la cadena 695

diremos

que al sonar
la hora del relevo

en tanto que
otra hilera de leidis 700
entra
de cinco en cinco
a remorirse
en el turno de tarde

los leidis barrenderos 705
cogedores
escobas
plañidos
y bostezos
recogen 710
cinco montoncitos
de ceniza gastada

único rastro que dejara leidi
de su paso
por el segundo círculo 715

(a no ser que

los centinelas ordenadores
hubiesen encontrado
debajo del mandilillo a rayas
cenizas utilizables 720
de condenada hembra
para la mutación
siguiente

TERCER ANILLO-MUTACIÓN

en el que leidi
se ganará
una ayuda al jornal
por medio del trabajo
más antiguo
y puto
de la historia

cuento
(casi
de hadas

alejandría nínive bilbao

leidi lava pañales
y mandilillos a franjas

pasaban sobre ella
pesaban sobre ella
pisaban sobre ella
posaban sobre ella
pusaban sobre ella
una multitud
avidita de placeres

lo giorno se n'andaba
e l'aere bruno
toglieva li animai che sono in terra
dalle fatiche loro

eran
with their fog colured skin

las horas puntas
del cierradía
Y EL DÍA SIN CERRARSE
eran
a crowd flowed over ARENAL bridge
so many!
so many!
I had not thought death had undone
las horas putas del abrenoche

Y LA NOCHE SIN ABRIRSE

comenzaba

la Gran Juergaza
después de una
jornada
de servicio

y bajo la tercera 765
arcada
del puente
del ARENAL-VICTORIA
leidi
lava pañales 770
en las aguas
pardograsientas

lava pañales
y mandilillos
con espermas 775
antiguas

lava botas
amarillo limón

lava corbatas
blancas-blancas-blancas 780
de subpríncipe
y preservativos
azules

y en esto
que se le apareció 785
una virgen-madrina
en forma
de hada-viejecita

hija
has de saber 790
que todouncaballero
dispuesto está a sacarte
de tu humilde condición

(con solo que pongas
un poco de culinín 795
de tu parte

y la anciana madrina
hizo un molinete
con su singüeso mágica
y de entrebastidores 800
surge el protagonista
sobre carroza

de cuarenta caballos
todos con librea
verde-aguarrás 805

la campana
de santa olalla mártir
dejó sonar
la duodécima ginebra
sobre el mostrador 810

se apagoncendió
el letrero luminoso
de la esquina
con la leyenda

BAR DE SEÑORITAS 815

y debajo

LASCIATE OGNI SPERANZA
VOOI CH'ENTRATE

el caballero hizo entonces una seña a mamaíta
mamaíta se guardó el sortijón entrehuesos de ingles 820
y suspiró

VE HIJITA!

el caballero condujo a leidi
detrás de un matojal
con una culebra perrofiel 825
enroscada en una rama
bienmaleada

y dijo

LUSTRA!

cuando bien embadurnada de jugo léidico 830
quedó la bota amarilla del señor
el señor se abotonó y dirigiose a madrecita

BUENA LAVANDERITA CRIASTE
NODRIZA!

a nodricita 835
le subebaja
el salivajo
de la risa

y prosiguió el señor

AHORA MI CABALLO!

como un torrente de escorias encendidas
como una tea dentro
el organote de la bestia
soltando
sebo-semen
amarillo

y hada madrina
entonó la antífona

antífona QUE TRABAJE!
QUE TRABAJE!

el escupitajo
de la riseja
de la vieja
bailándole
entre las pocas púas
de las encías

AHORA MI MOTOR!

dijo el propietario

reventando petróleo amarillo
derramando petróleo amarillo
regorgitando petróleo amarillo
el coñito desolado
de leidi

Y LA NOCHE SIN ABRIRSE

antífona QUE TRABAJE!
QUE TRABAJE!

graznó hada gorgona

y todos los aguarones
del barrio
asomando las puntas
de sus ojos-pijos
por entre las cortinas
entonaron el coro

coro de ratones machos QUE TRABAJE!
QUE TRABAJE!

así
del coño pardisucio
regado por el señor
diablo
nacerá un bastardejo 880
que matará a su madre
y se acostará
con el botas-amarillas
de su padre

antífona QUE TRABAJE! 885
QUE TRABAJE!

gorjeó el gargajo
del gorgojo de la bruja

y todas las ratonas
del barrio 890
asomando las puntas
de sus tetas ciegas
por encima del nivel
del agua medular
entonaron el coro 895

coro de aguaronas hembras QUE TRABAJE!
QUE TRABAJE!

así
del pene amarillito
de nuestro jefe lindo 900
nos nacerá
un coprincipín
que nos convertirá
en caballos

antífona QUE TRABAJE! 905
QUE TRABAJE!

dijo nuestra madre

toda la noche leidi
abriéndose y cerrándose
el mandilillo a rayas 910
hasta que el reloj
de santa perpetua
anunció
la llegada del día

Y LA NOCHE SIN ABRIRSE 915

y el poeta-cronista
salió de puntillas
del tercer círculo
también llamado

BARRIO DEL PECADO 920

TERCER ANILLO DEL CANTO QUINTO

SEÑORA

seguimos descendiendo
hasta dar
con un nuevo anoserqué
metamorfósico 925
en que verase
a leidi
todavía
de hembra
y trabajando 930
de ascensorista
del templo

(y recibiendo
consolación
para aguantarlo 935

a no ser que

los picotazos del despertador
desenredasen
de su madeja
de sublimes pesadillas 940
a esta leidi

--otra y el mismo
que el niño-ataúd
asesinado
hace páginas-años 945

--otro y la misma
que el leidi
que moría
quíntuplemente
en la cadena 950

--otra y la misma
que la que reventaba
hace apenas un círculo
la tripa atiborrada
de amarillo irdeputas 955
del amo

--otro y el mismo
al que sólo cambiaremos
la basura en su torno

el modo de invivirse
el no-amanecer
y los zapatos

a esta leidi
a este esqueleto
profundo!
profundo!
profundo!
al que es preciso enjalbegar
de máscaras sueños
para que aguante
hasta el extremo
de su círculo

leidi se viste

ciento y pico de jersecillo
en las rebajas de la esquina
lo más parecido por el precio
al que se estiraba como segunda piel
sobre los desafiantes arietes

color salmón
grosella
fucsia
clavel
azul piscina
verde burdeos
rojo penicilina
del oferido busto

anoche!

en el liceo
el palas
el savoi
el coliseo
o
el delicias

ciento y pico de jersecillo
para cubrir el poquito de alambre

qué mono de cripta
qué picuda lechuza de ábside
qué sacristán oblicuo
te sorbió los pechitos
hasta dejártelos
de hambre crin figuración y humo

el poquito de alambre

de tu no-pecho

leidi leidi leidi
qué se hicieron
de aquellas ondulosas cúpulas 1005
de pezones rampantes
carne rosibarquillo
y encaje de hoja
surgiendo
de entre las sábanas espumas 1010
color violeta
fresa
lavanda
azufre
y azafrán 1015
en tecnicolor
de anoche!
anoche!

alrededor de los ijares
a manera de lóbrega vendilla 1020
otro misericordioso trapajillo
de a siete setenta
el retal completo

tus zapatos dos barquejas

sandalias doradas 1025
perlas y cascabeles
ponían las esclavas nubias
de los pies chorreantes de leche
de la lizteilor-cleopatra

anoche! 1030
anoche!
anoche!

dos barquejas
haciendo aguas oscuras
por los agujeros de las suelas 1035
después de mil y mil travesías
de orilla a orilla
del mar de los infiernos

y sobre los disfraces
de tus tristes huesitos 1040

ah!

aquella capa

color sangre doncella
expandiendo soles
espejísmicos 1045
sobre la sombra enardecida
del patio de butacas

anoche!
anoche!
anoche! 1050
anoche!

y sobre los disfraces
de tus tristes huesitos
la mortaja cubretodo
de tu mandil impermeable 1055
a franjas blanquinegras
color de tercer día
después de muerto

leidi termina
de vestirse 1060
y pasa a calentar
el desayuno
en el infiernillo
a gas
de la cocina 1065

y leidi
ya vestida
pasará a la cocina
de las tres cucarachas
entre los cacharros sucios 1070
de la pila

y mientras desayuna
su pan con hiel
ensangrentada
por el espeso y negro aujero 1075
del montante
llega
de habitación de padres
el amarillo ruido
de la vieja que mea 1080

ENTRECÍRCULO CON EL MONÓLOGO DE LA VIEJA QUE MEA

(macilentas greñas grises
el ojo legañoso
((la dama de la casa
se rasca su pasado
por dentro 1085

y vaya si tenía ganas!

más de medio orinal
de tanto aguantarme
en el calorcillo de la piltra

se estaba como dios 1090
oyendo trajinar
a la muchacha
en la cocina

cuando se vaya ase trabajo
que la buscado 1095
el bueno de don luis
tiempo tendrá una
de levantarse
y echar el lingotazo

con tal de quel otro 1100
al volver esta mañana
de la fábrica
no maya cazado
el escondite del orujo

condenado viejo! 1105

se quita las botazas
y se zampa
todo lo largo ques
ahí al lado
en el catre! 1110

hasta la camiseta latufa
como a carburo rancio!

y con todo y con ello
antes de quel carbón me lo dejara
con solo esa cordilla 1115
entre las patas

maldita mina

capaz de acabar
con la minga
más retiesa! 1120

te pasabas las noches
esperando su vuelta
y botando como una bellota sobre ascuas
de pensar lo que se traía
debajo los calzones 1125

una misma de moza
dicen quera divina
no había mozarrón
en el chigre de pachu
cuando bajábamos los domingos 1130
a la pola
que no se te comiera
con los ojos

qué tiene de particular
que una anduviera siempre 1135
una pata pacá
y otra pallá
de modo y manera
que la tía partera
no se me despegaba 1140

y el señor maestro
venga a reírse
con todas las tripas

vosotros sí que sois
proletarios auténticos! 1145

y pensar que ahora
después de venirnos
a este infierno
de todos los trece
sólo me queda el guaje 1150
que ya debe de estar
camino de la escuela
y esa pobre rapaza
en la cocina ahí
tan escuálida y podre 1155
que se vislumbran bien
las resultas
de las escurriduras últimas
del puñetero viejo

ya parece que toma el portante 1160

así canda parriba
no es cuestión de seguir
estrujándote el meollo
con lo que ya pasó

ya puedes ir 1165
levantando el culo
de la bacinilla
y liándote
con la fregadera
de anoche 1170

y menos mal
si el cabroncejo ese
tadejado
algo de pimple
en la botella 1175

qué sería duna
si le faltase
su poquillo de trinque
para ir tirando
con las faenas de la casa 1180

fin del entrecírculo

CUARTO ANILLO

(continuación

leidi sale
a la intemperie

leidi ya debe
haberse terminado
la asadura de madre
y cambia el cobijo
de las casas baratas 1185
por el embarrado
y turbio
y pardo
no-amanecer
de afuera 1190

otros ateridos
malaventuraditos
esperan ya en la cola

suena la sirena de la media

la fila de embicicletados 1195
espectros
pasa pedaleando
con la camiseta
oliéndoles
a carburo rancio 1200

pasa un guaje
camino del futuro
con una cestita
de cerezas muertas
y un tarrito 1205
con su propio hígado
para el señor maestro

pasa de regreso
de la noche de juerga
una puta descuajeringada 1210
chorreando
sangriamarilla
por las patasabajo

suena la sirena
de los tres cuartos 1215
y el suburbano salvador
sin terminar de descender

la esperanza es dura
y muere de impaciencia

el ángel consolador 1220
en el vientre-bolsillito
de leidi

suena la sirena
de las seis
y el tren manumisor 1225
llega!
llega!
llega!
las piadosas puertas
se abren automáticas 1230
y engullen el racimo
de condenaditos
del cuarto círculo

leidi sube a la nube
y emprende el viaje 1235
a través de la espiral
consoladora

leidi saca literaturas
del bolsillito-vientre
y se escapa 1240
de viñeta en viñeta
de estación en estación
de humo en humo

descripción la niebla sepia
(breve la niebla opaca 1245
del afuera la niebla lejía
al otro lado la niebla realidad
de la ventanilla la niebla parda

leidi se remonta a cleopatra

en colliers wood 1250

leidi los fuertes brazos de marco antonio-brando

en tooting broadway

leidi el áspid picoteándole
el seno color mijo

en tooting bec 1255

leidi leidigodiva

toda desnuda
sobre el caballote blanco
y el espinazo a pelo
frotándole el sexito 1260

en balham

leidi leidijámilton
muselinas transparentes
uniformes de almirantes
abanicos de plumas 1265
en el baile de gala
de royal albert hall
danzando entrelosbrazos
azulmarinos
de nelson-sir lorensóliver 1270

en clapham south
en clapham common
en clapham north

cerca ya
del río 1275

leidi-los-albatros--
sobrevolaban-el-yate-
y-el-ojisavellana-jamesbón-
haciendo-resbalar-el-salino-labio-
sobre-su-solquemada-piel- 1280
y-las-partes-menos-tostadas-
descubiertas-por-el-despiés-
hecho-un-gurruñito-anaranjado-
sobre-la-cubierta-
leidi-le-conquilleaba- 1285
deliciosamente-la-yugular-
el-conde-de-la-capa-negra-
con-vueltas-
de-seda-violeta-

en auberville hospice 1290
en ciudad lineal
en portazgo
en quintana
en ventas del espíritu santo

estamos llegando 1295
a hospitalet

leidi segunda hija

del gran duque
puesta de tul anoche
en el palacio de verano 1300
doscientos invitados
violines
entre los cuales
el zarevich alendelón
ojisazules 1305

estamos llegando
a baracaldo

leidi-rojo-primero-
leidi-argoitia-
leidi-iríbar-(el-chopo)- 1310
leidi uriarte-
leidi-rojo-segundo-

se detiene la nave liberadora
con un ruido de hierros inmediatos

leidi guarda 1315
el-perrofiel-el-conde-drácula-
el-perrofiel-diario-de-una-princesa-
el-perrofiel-el-yate-del-placer-
el-perrofiel-nuestroaleti-inmortal
para el viaje 1320
de vuelta
en el bolsillo-vientrecito

dando unos saltitos
de pájaro quebrado
leidi atraviesa 1325
el Puente del Arenal-Victoria
y se acerca
al templo que refulge
sus caras escarlatas
entre la humedad 1330
de la puerta-entrada
de empleadas

sobre el dintel
un letrero de azufre

LASCIATE OGNI SPERANZA 1335
VOI CH'ENTRATE

leidi entrega

al reló perrofiel
a manera de ficha
su cargamento 1340
de transmigratorios
sueños

leidi penetra
en el interior
de la pirámide 1345

y leidi comienza
su jornada
como ascensorista
en el mayor templo
de los grandes templos 1350

QUÉ PLANTAS POR FAVOR?

SÍ SEÑORA SUBE

PRIMERA PLANTA
MARROQUINERÍA
y la pirámide 1355
PERFUMERÍA
agonía sin aire
ROPA ÍNTIMA
en su estructura
SEGUNDA PLANTA 1360
dominadora
LIBRERÍAS DISCOS
guarda como una almendra
TERCERA PLANTA
CONFECCIONES DE SEÑORA Y NIÑA 1365
un corazón sacrificado
CUARTA PLANTA
TIENDA JOVEN
y como un trueno
y como un aullido 1370
NO TOQUEN LAS PUERTAS POR FAVOR
cae la sangre
OCTAVA PLANTA
OPORTUNIDADES
CAFETERÍA 1375
RESTAURANTE
por los ascensores
sagrados

cleopatras y nefertitis
de ojos como peces 1380
leidis-jamilton-godivas

y otras sombras
se derriten como azúcares
a través de la jornada infinita
en la prisión perpetua 1385
de tus zapatos ciclamen

las plantas de tus pies
son gatos malheridos
y las luces de la salvación
clavos 1390

y en la cúspide de la pirámide
-cinco teléfonos sobre la piedra del ara
-chaqué talar
-gafas de pedernal
-corbata de obsidiana 1395
el subpríncipe del cuarto círculo
pulsó la sirena
para anunciar
la mitad de lo eterno
y la hora 1400
de hacer pis

leidi desciende
al váter de empleadas
en el sótano-cripta
de la pirámide 1405
y sin siquiera alzarse
la faldilla
del gracioso uniforme
ciclamen
leidi se consuela de ojos 1410
con príncipes ecuestres
y otros falos de fotonovela

gemía entre las ingles léidicas
un amargo murciélago
un oscuro pájaro sin jugo 1415
lleno de resecor
desventura
y trabajo

leidi joan petsum
se masturbaba por las tardes 1420
sin siquiera alzarse
la faldita ciclamen
en el vaterclós
de la CORONATION INC CORP
pero poco soñaba 1425

atenta al gran señor de la sirena

VUELVAN A SUS PUESTOS POR FAVOR
SEÑORITAS
YA ES PRIMAVERA EN LA PIRÁMIDE

leidi tira de la cadena 1430
y sale a sonreír
al próximo cliente

fin del cuarto círculo
de los infiernos

QUINTO CÍRCULO DEL QUINTO CANTO

a no ser que
el trabajo a que leidi
condenado se hallara 1435
en la celda siguiente
consistiera
en embocar la tripa
en el ojo trasero
del perrofiel 1440
máquina-embutidora

y el can insuflador
defeca un fragmentito
de carne casi humana
de cebolla sangrienta 1445
y pimentón
cada vez

floflopea el picadillo
penetra en su pellejo terrenal
sopla el subdiós 1450
y la salchicha
creada queda

y el mañana
y el mañana
y el mañana 1455
se desliza de tripa en tripa
hasta que sea llegado
el instante supremo

y todos los ayeres
solo han sido bufones 1460
para facilitar el paso
al polvoriento remorir

puesto que el dios máquina
hizo a los leidis
a imagen y semejanza 1465
de su cagada misma
y la boca mamando
de su ojo del culo
expulsador de nadas

fin del quinto
círculo

DEL SEXTO CÍRCULO
PARA ABAJO

debajo de cada piedra
otro subpríncipe
y el mismo
celador de tajos

otra y la misma
camisilla a rayas
de sumido
en el sudor de su frente

otros y los mismos
perrosfieles

otras y las mismas
llamas de explotación

y sobre otras
y las mismas puertas
los mismos y otros
signos

LASCIATE OGNI

    y etcétera!
    y etcétera!
    y etcétera!

ahora

    or drizza il nerbo
    del viso
    per indi ove quel fummo é
    piu acerbo

ahora

    desplome la mirada
    de círculo en círculo
    hasta el fondo del fondo

y vi
el conjunto
de aquella casta
maldita
atormentada
y expulsada

del cielo 1505

y vi
a los condenados
de la industria textil
de la industria metalúrgica
de la industria de las bebidas refrescantes 1510
de la industria del corcho
del refinado del petróleo
de las oficinas y despachos
de la tintorería limpieza lavandería y planchado de ropa
de la limpieza municipal riego recogida de basuras y conservación del /alcantarillado
de la minería de carbón
de la minería del plomo
de la minería de cobalto
de la industria del desplumado de aves
de los trabajos portuarios 1520
de los vigilantes de almacén
de las empleadas del hogar
de los empleados del teatro cine y variedades
de los empleados de los servicios postales

y etcétera! 1525
y etcétera!
y etcétera!

y vi
pudrirse a los hombres
cada vez más hundidos 1530
en el infierno del trabajo

era ya de noche
y me asomé
por última vez
al borde de la ría 1535

o dark!
dark!
dark!

las lenguas de las serpientes-convertidores-bessemers
se acoplaban fundiéndose 1540
entre jadeos
de níquel y amoniaco
y los sexos letales
se interpenetraban 1545
con chasquidos de chispas
para perpetuar
el capital

y vi
a los hombres 1550
ahorcados
colgados
tundidos
castrados
despellejados vivos 1555
quemados con napalm
empalados por el culo
para obligarles al trabajo

o dark!
dark! 1560
dark!

el dios sulfúrico
se daba a devorar
a sí-mismo
convertido en moneda 1565
y el amarillo pan
eucaristájico
era depositado
en las lenguas de las serpientes-convertidores-bessemers

y vi a los hombres convertidos 1570
en hormigas de cueva
lúgubres murciélagos
sin jugo
volando alrededor
de los círculos 1575
galeotes de caverna
con los ojos reventados
y remando en lo oscuro

y vi
a los hombres 1580
arrancando costrones
de la tierra
para otros

el producto de su carne
incumplida 1585
serles arrebatado
para iluminar
los jardines de enfrente

los jardines
donde habitaban 1590
los banqueros mercantiles

the generous patrons of art
the statesman and the rulers
des distingués fontioners publics
magnates industriales 1595
pequeños contratistas
damiselas de cóctel

y los ricos
y los capitanes
y los fuertes 1600
y los elegidos
y los príncipes
en resumidas cuentas
de la gloria
    no glory for man 1605
    pas de gloire pour l'homme
    no existe gloria para el hombre
el reino de la gloria
no es para el hombre
en tanto que el reino 1610
de la libertad
no se consiga

prosa y el reino de la libertad sólo puede consistir en que el hombre y los productos a él asociados regulen racionalmente su intercambio de materiales con la naturaleza y lo coloquen bajo una fiscalización colectiva en lugar de verse dominados por él

como hormigas cegatas
se tratase
condenadas 1615
a
never more
riveder le stelle

fin de los cantos
léidicos

tercera parte

el paraíso

(con un poco
de averno
(enjalbegado
y el segundo llanto
léidico

drama de la dama
entre las blancas
llamas

cronista superior.- respetables muertos

seré para vosotros
el cronista
del paraíso
y os pondré 5
al corriente
de los hechos famosos
de los siguientes
bienaventurados

personajes 10

--señora de guermantes
(doña beatriz

--señor de guermantes
(don beatriz

--señorito/ita de guermantes 15
(beatrizo/iza

y también
os hablaré
de algunos
ángeles 20
de oficios y sexos
variados
que al servicio
de los tales señores
hemos puesto 25

cronista inferior.- señores vivos-muertos

yo del infierno
comentaré
las circunstancias
y las de los 30

no-personajes

que lo habitan

esa gentuza consiste
en una vieja fregona
llamada 35
--leidi

y en un muerto
repetido llamado
--leidi

cronistas superior e inferior (a coro).- el misterio transcurre 40
en el interior de un cosmos
curvo y cerrado
como un huevo
puesto por un ser
primordial 45
atildador
de escenas

superior.- arriba
sobre una nube
un gran lecho 50
luis-algo
doselado
de secadores
de peluquería
y flanqueado 55
de teléfonos
color ciclamen

y colgados
en los espacios
intermedios 60
de la cavidad
columpios
trapecios
plataformas
redes 65
escalas
escaleras
cuerdas
toboganes
rampas 70
montaplatos
poleas
y otros chismes
de volatinar
los ángeles 75
perrofieles

inferior.- abajo
en los sótanos

el último círculo
propiamente dicho 80

un blanco infierno
con blancos alvéolos
donde depositan
sus blancas deyecciones 85
los seres celestiales

blancas cisternas
blancas cadenas
blanca silla
blanca mesita 90
blanco platillo
(para las limosnas
blanca tina
(para los lavados
en el blanco río 95

al fondo
de la infernal letrina
dos puertas
una donde dice
SEÑORAS 100
(o un falito
de labios
y otra
CABALLEROS
(o un machonil 105
mostacho

en medio del blancor
un pardo espacio
acotado
por cuerdas-tapias 110
pardas
y cruzado
por un río pardo

en medio del pardor
tres tumbas pardas 115
abiertas
en la tierra parda

pardas cruces
de madera parda
pardas lápidas 120
rescantimpáceas
con la palabra
LEIDI
en cada una
y una fecha parda 125

y en la puerta total
del bajo-huevo cósmico
un letrero
LASCIATE OGNI SPERANZA
VOI CH'ENTRATE 130

superior.- arriba
señores muertas
ved a nuestra esposa
y también vuestra
doña beatriz 135
acostada en su lecho
felizmatrimonial

viste
traje de lamé
argenté 140
falda hasta los pies
y pulida chistera

nuestro/vuestro esposo
don beatriz
sentado todo tieso 145
vedle al lado
de la durmiente cónyuga

descansa su diestra
en el aparato
de comunicarse 150
con el prójimo
y en la diestra
sostiene
una larga boquilla
con cigarro 155

viste
severo traje oscuro
pantalón rayado
y gran pamela

y ved por fin 160
a nuestro hijo/hija
que yace
en rincón inocente
del paternal hogar
esperando su turno 165

inferior.- abajo
señoras muertos
sobre la blanca silla
ved a leidi

con blanca cofia 170
y blanco delantal
a rayas blancas

ella en cambio no os ve
que una máscara blanca
con opacas telillas 175
en lugar de agujeros
cubre su pardo rostro

coro de cronistas.- y a todo esto
los ángeles todos
anuncian mediodía 180

coro de ángeles.- midi!
midi!
midi!

beatriz.- midi ya...?

coro de ángeles.- ui madam 185
la mitá del día

si es que madam
no dispone otra cosa

APARECE UN CARTEL ROMÁNTICO ROMANCE
DEL NOBLE DESPERTAR
DE UNA GUERMANTES

cronista superior.- despierta nuestra esposa
se incorpora bosteza 190
ora sus matinales
se baja orinalea
el catre retoma
el corsé remenea
se estira rebosteza 195
se rasca los costados
y etcétera y etcétera

el ángel de servicio
al adobo se apresta
saltando sobre el lecho 200
con el ala ligera

de revista ilustrada
pone cetro en la diestra
y con un secador
corona la cabeza 205

mientras al manicura
le tiende la siniestra

madam la actualidad
rehojea y comenta

beatriz.- al parecer 210
las plumas de avestruz
se llevan nuevamente

ángel adobador.- ui madam

madam de guermantes
trajo ayer 215
una capa preciosa
de plumas desas
a la peluquería

beatriz.- quieres insinuar
que esa vieja marrana 220
tiene idea
de lo que significa
distinción?

ángel.- cierto es
que comparada con vos 225
resulta
harto vulgar

superior.- madam
sigue rehojeando

beatriz.- al parecer 230
los caniches
se llevan nuevamente

ángel.- ui madam
el cartié
está lleno 235
de bichos desos

superior.- madam
requeterehojea

beatriz.- al parecer
las cruces gamadas 240
se llevan nuevamente

superior.- suena un timbre remoto
el esposo sin lengua
con gesto displicente
el ciclamen descuelga 245

en la otra mitad
del lecho para todo

descuelga otro ciclamen
el ángel del adobo

ángel.- siiiiii??? 250

ui madam

en efecto madam
madam de guermantes
aquí se encuentra

...

de la par de qui? 255

...

un instante madam

...

es para vos madam
de la parte
de madam de guermantes

beatriz.- siiiiii??? 260

APARECE UN CARTEL

MODO Y MANERA
DE CONECTAR UNA GUERMANTES
CON EL MUNDO DE AFUERA

hola coyotita!
cuánto me alegro de que me hayas telefoneado
...
no puedes imaginarte los problemas que tengo
...
recuerdas el silloncito del salón?
...
pues el caso es que nos las dieron de la fila siete 265
...
tienes que darme la dirección de tu tapicero
...
unos gladiolos preciosos y a que no sabes de quién la tarjeta
...
lo malo es que dura tan poco el bronceado
...
sí mujer debajo del corot
...
lo cierto es que me tiene preocupadísima 270
...
claro que estuvimos anoche en la suaré de los guermantes!
...

por menos de siete mil el metro cuadrado ni soñarlo
...
las doce y pico de la mañana y todavía sin venir a casa
...
una capa de plumas lo que se dice preciosa
...
no hay excusa si tú no vienes no se celebra la boda 275
...
cuando volvamos de la finca o en octubre todo lo más
...
en alguna de esas cuevas llenas de zorrillas de su edad
...
sí hijita nos mudamos a Algorta
...
qué quieres que te cuente? un encanto de fiesta

cronista superior.- estampa retrospectiva 280
donde la guermantes
cuenta a la guermantes
las delicias del jardín
de los guermantes

y que ustedes 285
respetable auditorio
de cadáveres
podrán ver proyectadas
en chinescos sombrajes

a no ser 290
que disponga otra cosa
el dios de los montajes

beatriz.- amenos jardines
bosques fortunados
donde aquellos 295
que a la patria amamos

los sacerdotes que guardamos
austera castidad

los maestros dignos
que el vivir embellecimos 300
con antiguas artes

paseábamos

inocentes prados
tintos de rósea luz
regiones siempre bellas 305
con su luna
con su sol
y sus estrellas

unos jugábamos
en vergel hermoso 310
otros combatíamos
sobre dorada arena
otros danzábamos
en corro

otros oíamos 315
al inspirado vate
que con talar vestido
hacía sonar la cuerda
de su canora lira
ora moviendo el marfileño plectro 320
los dedos ora

Charmant! charmant! charmant!

adiós! adiós! adiós!

que no dejes de telefonearme
dentro de media hora 325

cronista superior.- suena un timbre remoto
un ángel recadista
al borde la cama
saltando se aproxima
y entrega su mensaje 330
al ángel de la piltra

beatriz.- era del señorito
esa urgida llamada?

ángel de la piltra.- no madam
se trataba de un propio 335
portando un sobre lila
dirigido a madam

beatriz.- qué aguardas lerda?
ábrelo!

superior.- y la lerda lo abre 340

beatriz.- qué contiene?

responde de una vez
maldita boba!

ángel.- es la participación
del enlace 345
de vuestro hija beatriz
con vuestro hijo beatriz

beatriz.- qué fino detalle
acordarse de la buena mamá!

y quién lo envía? 350

ángel.- vos madam

beatriz.- yo?

ángel.- en efecto madam
vos disteis instrucciones
para que os incluyeran 355
en la lista
de los invitados
a la boda

beatriz.- excelente servicio
el de ese ángel secretario 360

recuérdame
que en las próximas vacaciones
le teja un jersecito

ángel.- descuidad madam
que así lo haré 365

beatriz.- ahora solo falta
que ese díscolo muchacho
regrese ya a su casa

estás segura
de que no se halla 370
de regreso
en sus habitaciones?

superior.- el ángel lacaya
mueve el dedo índice
ora hacia la izquierda 375
al contrario ora

la compungidita
mete el dedo triste
chorreando esmalte
en la baquelita 380
de color ciclamen

recibe el esposo
que no ha recolgado
de lleno en la oreja
tamaña quejumbre 385
tanta gorda pena

beatriz.- eres tú costillita?
...
creí que no te cogía ya
en el ministerio
...
claro que no ha regresado 390
todavía
...
a disgustos
a disgustos acabará por matarnos
...
todo el día con la revolución en la boca
y quejándose de la casa de sus padres 395
...
claro que sí!

qué le habrá faltado a ella
desde que vino al mundo
en la casa de sus padres?

APARECE UN CARTEL

LETANÍA
DE LO QUE NO HA DE FALTARLE
A UN PEQUEÑO GUERMANTITO
EN LA CASA DE SUS PADRES

c*ronista superior*.- c é s p e d e s 400
p o n e y s
tartas cumpleañales
cubos para la playa de la magdalena
una magdalena para el té
besitos para dormirse 405
cosquillitas para levantarse
tigritos de peluche
tetitas de verdá
un hámster preñadito
un liguerito lila 410
y helados de frambuesa

qué le habrá faltado
en nuestro hogar?

beatriz.- y este es el pago
que recibe una! 415

cronista superior.- trompetería de ángeles
reanunciando mediodía

coro de ángeles.- mediodía!
mediodía!
mediodía! 420

cronista superior.- al dar las doce en punto
como siempre en los cuentos
el señorito surge
de las sombras del huevo
y atraviesa el umbral 425
de los blancos infiernos

señorito.- felices días madrecita!

cronista inferior.- madre-leidi se acerca
con gestos de cegata
al recién llegadito 430
y le tienta la cara

leidi.- sois vos señorito?

señorito.- el mismo nodriza

si no te hubiesen
reventado los ojos 435
podrías verme
en todo mi esplendor
repleto de vino
de perversión
y de la sangre noble 440
de los guermantes

leidi.- es ya la hora
de vuestras necesidades?

sin embargo
no teníais precisión 445
de descender

mamá mandó poneros
un lindo vaso de noche
bajo vuestra camita

señorito.- no vengo de mis aposentos 450
nodriza

he pasado la noche
entera y verdadera
más allá
del solar de mis próceres 455

leidi.- jesús y maría!

vuestra mamá
estará muerta
de inquietudes

señorito.- qué más quisiera! 460

a esa vieja fascista
no hay inquietudes
que la partan

leidi.- cómo habláis así
señorito? 465

conmigo se portó
como una segunda madre

cuando enterramos
a mi último crío
trájome aquí 470
y diome
consolación y sustento

señorito.- y otras cosas

también otras cosas
nodriza 475

a veces creo
que os merecéis
los escupitajos
y las latas

leidi.- qué le vamos a hacer 480
señorito?

cada una nace
con su sino
a cuestas

señorito.- en efecto! 485

como una res
con la marca del amo
fogueada en el lomo

y sin embargo
pese a tu ignorancia 490
sobre su verdadera
significación
nosotros haremos
la revolución
para ti 495

leidi.- algo sí que comprendo

cuando lleguéis

los de la revolución
podré ir a la peluquería
y salir en las revistas
vestida de madam

pero quién limpiará entonces
las vomitonas
de mi señorito?

señorito.- el vino de la libertad
no se vomita
madre

cronista superior.- la nube se enciende
y madam se apresta
a comunicarse
con su alter-ega
que en la otra mitad
del cielo-tálamo
fuma y espera

beatriz.- me perdonas coyotita?

tengo que dejarte
es la hora
de echar un vistacito
a la buena marcha
del hogar

ay!

si no fuera por una
lo que son esos zolochos
de criados!

cronista superior.- recuelga madama
coge carrerilla
con gran decisión
salta de la piltra
y en medio del vuelo
se las pela y grita

beatriz.- G A B R I E L!!!

superior.- los ángeles saltimbanquis
se quedan expectantes
todos de puntillas
sobre sus cachivaches
y el gabriel puntero
responde al instante

gabriel.- madam?

beatriz.- regresó ya
esa criaturita? 540

coro de ángeles.- cuatro sabanitas
tiene su cama
durante la noche
nadie las usara
que tersas las vemos 545
a media mañana

beatriz.- preguntad en las cocinas
si le han visto pasar

a veces utiliza
la puerta del servicio 550

cronista.- de rampa en rampa
de escalera en escalera
de trapecio en trapecio
de cuerda en cuerda
los ángeles descendentes 555
la demanda interesan

de ángel regresó el señorito?
en ángel regresó el señorito?
(sentido regresó el señorito?
descendente regresó el señorito? 560

cronista inferior.- en la parte de abajo
uno se descuelga
(con peligro de mancharse
las alitas
de blanca mierda 565
hasta asomarse
por debajo
del LASCIATE OGNI
de la última puerta

cronista superior.- y asciende como un pájaro 570
ebrio de resplandores
la buena nueva

de ángel sí!
en ángel sí!
(*sentido* sí! 575
ascendente

gabriel.- ui madam!

vuestro hijo

se reintegró
al cobijo
hogareño 580

madam.- vomitó ya los vinos
malévolos?

ángeles arribabájicos.- vomitó ya los vinos malévolos?
vomitó ya los vinos malévolos?
vomitó ya los vinos malévolos? 585
vomitó ya los vinos malévolos?

último ángel bajero.- aguardad un momento
camaradas
que a punto está

señorito.- no lo dudes nodriza 590

los imperios se hundirán con estrépito
la bestia capitalista
se convertirá en pasto
de las aves carniceras

los guermantes serán desollados 595
y mearemos en sus calaveras

y tú tendrás tu parte a la derecha
del nuevo trono

te lo prometo!!

leidi.- era también cieguecita? 600

señorito.- quién nodriza?

leidi.- la que os servía anoche
el vino de la revolución
en esas cuevas

señorito.- vidente y bella 605
como tú serás algún día

leidi.- entonces
cuando sea otra vez joven
me llevarás a esos lugares
llenos de peces y justicia? 610

señorito.- te desnudaré
te pondré una gran flor escarlata
entre los muslos
y te invitaré

a orujo liberador
en las tabernas
más resplandecientes

leidi.- me lo prometes de verdá?

señorito.- en el nombre de la revolución
te lo prometo

saca ahora el vino antiguo
y brindemos

cronista inferior.- saca leidi
de debajo de las faldas
una verde botella
de aguardiente
matarratas

beben por turno
señorito y tata
el joven manumisor
y la vieja cegata

leidi.- vomita ya
hijo mío!

señorito.- maldita basca!

cronista inferior.- y su maldad nocturna en forma de vinazo
arroja de una vez en su propio regazo

ángel bajero.- ya está!

ángeles bajoarribantes sí!
sí!
sí!
sí!

gabriel.- su hijo ha vomitado
madam

beatriz.- pobre mío!

recogeré lo que esas gorgonas
de la revolución
han dejado de él

descendamos!

y vosotros cuatro
me acompañaréis
a los sótanos

superior.- y hace girar
el ciclamen

beatriz.- alloooo?

necesito de tus consejos piojito 655

un simple detalle de etiqueta
está consentido el traje de cóctel
en los descendimientos?

gracias amigo mío!

qué sería de una 660
sin los consejos
de un maestro
de tu clase?

adiós amigo mío!

superior.- cuelga el ciclamen 665

beatriz.- mi tailler color lívido
pronto!

superior.- los ángeles la envuelven
en velos violetas
y una vez revestida 670
de manera correcta
madam es descendida
por rampas
cuerdas
montaplatos 675
y poleas

los ángeles arrojan
según se la descuelga
serpentinas de luto
y flores de papel 680
con orla negra

inferior.- una vez apeada
en la bajera parte
madama se arrodilla
junto al doncel roncante 685

y en las cuatro esquinitas
como estatuas orantes
guardando el catafalco
se sitúan los ángeles

madama.- triste mío 690

y qué palidito
me lo han dejado
sus condescendencias
con esas gentes

desnudádmelo! 695

inferior.- los ángeles quitatiñas
levantan al de la mona
y lo van despojando
con parsimonia
de las prendas manchadas 700
de vomitona

ángel en ao.- botas de rebelde nato
sucias de sesos y tripas
de banquero degollado

coro de cronistas.- se las quitan 705

ángel en ee.- collar de dientes de leche
arrancados a los críos
de los malditos burgueses

coro de cronistas.- se lo quitan

ángel en aa.- calzones de cruel pirata 710
llenos de sangre caliente
de monjita desvirgada

coro.- se los quitan

ángel en eo.- camisa llena de agujeros
hechos por balas traidoras 715
de explotadores del pueblo

coro.- se la quitan

los cuatro ángeles peluca de matapadres
con pelangánamos colgando
(a coro hasta los mismos ijares 720

coro.- se la quitan

se toma un respiro el coro
hay una pausa expectante
suena música de órgano

ángel.- cinamomo? 725

ángel.- aquí

ángel.- canelita?

ángel.- aquí

ángel.- menta y clavo?

ángel.- aquí 730

madama.- sigue oliendo
a esos asquerosos vinos?

ángeles todos.- ni restos de la noche!

preparado está
para recibir 735
matrimonio diurno

beatriz.- llevádmelo
a las estancias nobles

superior.- con poleas y demás
el redimido 740
al lecho familiar
es ascendido

inferior.- y ahora toca
la escena de la tata
con la señora 745

doña beatriz.- y tú
mi aya buena y fiel
puedes entretenerte hasta la noche
lavando esa ropita del muchacho

he de asegurarte 750
que tanta abnegación
como has mostrado
con mi pobre hijo
su recompensa ha de tener

leidi.- gracias señora 755

beatriz.- y que Dios te bendiga

leidi.- así Lo hará
si vos intercedéis
allí arribita

beatriz.- adiós! adiós! 760

si continúo aquí
arrancarás más lágrimas aún
de estos tristes ojos
que tan frecuentados son
por ellas 765

ten!

leidi.- gracias señora

beatriz.- y que Dios me dé fuerzas
para sobrellevar mi cruz

ten! 770

leidi.- gracias señora

coro de cronistas.- con salvas y trompetas
es celebrada
la recuperación
de la madama 775

y es llegado
el momento candente
de las dos generaciones
frente a frente

coro inferior.- mientras que abajo 780
en la blanca bodega
el aya buena y fiel
lava y restriega
mediodía se anuncia
a la manera inglesa 785

coro de ángeles.- midei!
midei!
midei!

la antigua generación.- despierta niña!

acabará por presentarse 790
tu apuesto prometido
y tú continuarás encogidita
en el capullo del sueño

nueva generación.- tan tarde es ya?

antigua.- mediodía y más 795
holgazanota

eran tus sueños tan felices
para quedarte tanto tiempo
enredadita en ellos?

nueva.- sí que eran placenteros 800
padre mío

soñaba que asistía
a un fúnebre banquete

padre/madre (beatriz) y de quién hijo mío
se celebraban las exequias? 805

hijo/hija.- de vos
padre mío

APARECE UN CARTEL SACRIFICIO RITUAL DE PADRE Y ENGULLIMIENTO Y FIESTAS SUBSIGUIENTES

coro de cronistas.- ceremonial al que ustedes
asesinos respetables
a través de sus pantallas 810
se invita de comensales

hijo/hija.- mis hermanos y yo
entrábamos en vuestro palacio
de noche
y os hincábamos 815
una azagaya empozoñada
en la barriga

luego os poníamos a dar vueltas
en el asador
de bueyes grandes 820

mis hermanos se impacientaban
pero vos estabais algo crudo
por ciertos lados

padre (beatriz).- sin embargo
acabaría 825
por estar en mi punto

no es cierto?

hijo.- así era

nadando en vuestra propia salsa
azul 830
estabais pidiendo a gritos

que os zampáramos

madre (beatriz).- y a ti
mi tesoro
qué trozo te correspondió 835
del asado de padre?

señorito.- la corona y el sexo

un poco socarrado
el sexo reproductor
pero la corona imperial 840
tierna y jugosa

beatriz.- y luego?

hijo.- la fiesta consiguiente

danzamos y bebimos

había una orquesta de negros 845
auténtica nueva orleans

beatriz.- tú estarías algo contrariado
siempre preferiste las mazurcas

señorito.- algo

pero el humo liberador 850
vino a confundirlo todo

tres pipas por hermano

beatriz.- y el final?

señorito.- brindamos por la revolución
y cohabitamos 855
con cinco hermanas distintas

si bien es cierto
que los pequeños
tuvieron que contentarse
con estampas 860

beatriz.- la primogenitura es la primogenitura

pero dime
hubo fondo poético?

señorito.- se leyeron poemas
de riaza 865

beatriz.- bella fiesta sin duda!!

pero un tanto enmarañada

gracias al cielo
de que te hayas despertado

señorito.- sí padre mío 870

coro de cronistas.- cesadas las proyecciones
del banquete de herederos
que les hagan las chinescas
muy buen provecho

beatriz.- anda perezocilla 875
arriba ya!

tus doncellas
te aguardan
con las galas dispuestas
para este señalado día 880
de tus nupcias

cronista superior.- suben las ángeles
emperifolladoras
y al niño desnudito
visten de novia 885
saltando sobre el lecho
donde reposa

ángel en ie para que la esposada
cubra las ingles
dulce pantaloncito 890
color jengibre

coro de cronistas.- se lo ponen

ángel en aa.- chapín bermejo
media colorada
liguitas de oro 895
rapacejo de plata

coro de cronistas.- se lo ponen

ángel en ee.- es más blanco tu encaje
corpiñito de nieve
o los dos cervatillos 900
que tú sostienes?

coro de cronistas.- se lo ponen

ángel en ia.- es más suave la seda

de la bella enagüita
o la comba dorada 905
de la gentil tripita?

coro de cronistas.- se la ponen

ángel.- túnica de tul

ángel.- velo virginal

ángel.- cíngulo inocente 910

ángel.- ramito de azahar

cronistas.- se los ponen

coro de ángeles.- ya está preparadita
para proporcionar
larga descendencia 915
y continuidad

madam.- falta la diadema

allegádmela!

cronista superior.- de la gran vitrina
familiar 920
sita bajo la cama
ritual
sacan la joya
de casar
toda de esmeraldas 925
de verdá

y sube la madama
al lecho-altar

beatriz.- arrodíllate
cordera 930

cronista superior.- lo hace sobre la colcha
el radiante novio/novia

beatriz.- beatriz de guermantes
tomas por compañera
a beatriz de guermantes 935
con modales
bastante monilla
y huérfana de padre?

señorito.- sí padre mío

beatriz.- haces bien corderita 940

y tú hijo
beatriz de guermantes
tomas por esposo
a beatriz de guermantes
notario por oposición 945
y futuro pasante?

di que sí corderilla
te llevas lo que se dice
un buen partido

señorito.- sí madre mía 950

beatriz.- que vuestras testas jóvenes
sean depositarias
de este símbolo materializador
de las virtudes y las lealtades
del uno con la otra 955
y de ambos
con todos los guermantes

cronista.- y al feliz esposo/esposa
de diadema corona

beatriz.- en nom de Pare 960
i de Fill
i del Saint esperit

todos los ángeles.- amén

beatriz.- cantemos ahora
con nuestros corazones 965
regocijados

APARECE UN CARTEL
ACCIÓN DE GRACIAS
POR EL FELIZ LLEVADO DE TÉRMINO
DE LA PRIMERA PARTE
DE LA OBRA

madam y señorito.- AMB LA FORÇA DEL SENYOR
DE CAP MAL NON TENIM POR

ángeles.- AL LELUIA
AL LELUIA 970

madam y señorito.- FEU JUSTICIA ALS OPRIMITS
DONEU PA ALS QUI TENEM FAM

ángeles.- AL LELUIA
AL LELUIA

madam y señorito.- CONCEDEM LA LLIBERTAT
LA JUSTICIA Y LA PAU

ángeles.- AL LELUIA
AL LELUIA

madam y señorito.- A QUI NINGU ELS FALTI EL PA
NI LA CASA NI EL TREBALL

ángeles.- AL LELUIA
AL LELUIA

ángeles.- AL LELUIA
AL LELUIA

coro de cronistas.- a continuación
se hace un silencio opaco
en todo el huevo

los ángeles se duermen
en sus ramas

padre/madre
hijo/hija
se cobijan
en el lecho-peluquería
y como buenos guermantes
...

APARECE UN CARTEL

LETANÍA DE LAS OCUPACIONES
EDÉNICAS
DE LOS BUENOS GUERMANTES

--SE OBSEQUIAN
--SE EMPOLVAN
--SE VISITAN
--SE NOMBRAN
--SE REPRESENTAN
--SE MATRIMONIAN
--SE OPOSITAN
--SE UNIVERSITAN
--SE RETRATAN
--SE CONTRATAN
--SE CONTONEAN
--SE ONDULEAN
--SE CULIBESAN
--SE CONDECORAN
--SE JURAMENTAN
--SE MOTORIZAN
--SE VERANEAN
--SE ESPECULAN

--SE JURISPRUDENCIAN
--SE MORDISQUEAN

Y SE EFECTÚAN 1015
OTRAS TAREAS PROPIAS
DEL PARAÍSO

CAPITAL

coro de cronistas.- mientras que ustedes
leen la lista 1020
de sus quehaceres
a la salida
la vieja leidi
restriega y limpia
y va cantando 1025
su cancioncilla

leidi cantora.- humilde es mi morada
pero contenta vivo
las almas superiores
no me echan en olvido 1030

trabajar sí trabajo
les lavo los moqueros
las bragas los sostenes
y los paños secretos

saco sus orinales 1035
y sus escupideras
y dejo sus retretes
limpios como patenas

en la rica vasconia
trabajar sí trabajo 1040
pero tienen conmigo
atenciones los amos

trabajar sí trabajo
en la Alemania culta
en la Francia dulcísima 1045
y en la gran Cataluña

humilde es mi morada
do paso la vejez
pero en mi tierra parda
solo tumbas dejé 1050

solo tumbas dejé

coro de cronistas.- y se levanta y a ciegas
va tendiendo la colada

en tanto surge un cartel
con letras de color parda 1055
en donde aparece el título
del etremés-entredrama

en el cartel ENTREDRAMA
CON LA HISTORIA ANTERIOR
DE LAS TRES PARDAS TUMBAS
Y DE LA DIADEMA DE ESMERALDAS

coro de cronistas.- un siglo antes
poco más o menos
de la parte primera 1060
nada ha cambiado
sobre la escena

únicamente
que se han llevado
la diadema 1065
hasta la plataforma
de compra-venta

una especie
de telaraña
hecha con cuerdas 1070
donde el ángel tendero
paciente espera

cronista inferior.- en el pardo recinto
leidi penetra
y a la primera tumba 1075
se acerca a tientas

que aunque la máscara
ya no la lleva
su rostro es pardo y ciego
como la tierra 1080

hasta la tierra honda
su voz penetra
y tiende una camisa
lavada y tersa.

leidi.- padre 1085
de parte de madre
que te mudes de camisa
y que me des esa sucia
para lavarla

voz del fondo de la tierra.- tómala hija 1090
y ten cuidado
con los caballeros
que cruzan por el
pardo río

leidi.- sí padre 1095
sí que tendré
cuidado

cronista inferior.- una mano aparece
al borde de la fosa
alzando una camisa 1100
con manchas rojas

leidi.- padre
has de tener cuidado
con tus camisas

de tanto restregarlas 1105
ya se me van quedando
entre los puños

voz del padre.- sí hija
sí que tendré
cuidado 1110

cronista inferior.- se arrodilla bajo el puente
restriega que te restriega
y el río de agüitas pardas
su cancioncilla se lleva

leidi.- llena de sangre y de vino 1115
la ropa del padre está
mañana como es domingo
se la tendrá que mudar
que en día tan señalado
se debe de presentar 1120
con una camisa limpia
en la plaza del lugar
para asistir a la misa
en la fiesta de guardar

cronista.- el padre desde la fosa 1125
sobre la escena ha brotado
con una camisa limpia
y de capachos cargado

el primero todo lleno
de racimos colorados 1130
y de uvas amarillas
el segundo rebosando

extiende sobre la tierra
el fruto de los capachos
y se pone a pisar uva 1135
en tanto que va cantando

padre-leidi.- de las viñas del amo
a su propio lagar
los capachos de uva
los tengo que llevar 1140
extender los racimos
y ponerme a pisar

la jornada es bien larga
y no puedo parar
si los pies se me agrietan 1145
ya se me curarán
si me brota la sangre
que es el vino dirán

cronista superior.- entretanto en la nube
los guermantes se apañan 1150

a doña beatriz
en el catre sentada
va cubriendo de piedras
el ángel azafata
agachada en cuclillas 1155
en medio de la cama

en la mitá de siempre
de su celeste lecho
aguarda todo mudo
aguarda todo tieso 1160
el señor de guermantes
el fin del hermoseo

y aguarda el señorito
que le llegue la vez
a los pies de la piltra 1165
todo lo largo qués

APARECE UN CARTEL MUESTRARIO DE JOYERÍA
PARA ADOBO Y ADEREZO
DE LA FIEL GUERMANTERÍA

ángel azafata.- esta fíbula de caledonia
conjuga a la perfección
con vuestras exóticas pupilas

beatriz.- quitámela de delante 1170
zopenca!

una parecida llevó la de guermantes
la otra noche
a la ópera

azafata.- qué os parece entonces 1175
este camafeo
para con vuestro chal
amaranto?

beatriz.- topacios topacios!

hasta las planchadoras 1180
los llevan ya!

azafata.- en cambio la cornalina
de vuestro pendentif

beatriz.- desde pascua
me lo he puesto 1185
tres veces
por lo menos

azafata.- en ese caso
llevad el broche
de berilo 1190

beatriz.- me hace mucho más gorda
no te das cuenta
majadera?

azafata.- las amatistas enmarcando
vuestros adorables cabellos? 1195

beatriz.- las detesto

azafata.- la gargantilla de jacintos?

beatriz.- no se te ocurre algo
menos vulgar?

azafata.- los diamantes 1200

beatriz.- no

azafata.- el crisólito?

beatriz.- no y no!

azafata.- el ágata?

beatriz.- acabarás por enojarme!!! 1205

azafata.- perdóneme la señora
pero hemos alcanzado
el fondo de la arqueta

beatriz.- lo que me temía!

ni una esmeralda 1210
ni una puerca esmeralda
en todo el cofre!

azafata.- me permito aconsejar
a madam

beatriz.- no estoy para escuchar 1215
estúpidos consejos

lo único que haré
será no asistir
a esa maldita fiesta!

azafata.- pero señora 1220

beatriz.- la pobre mamá
ya me lo dijo
en su lecho de muerte

si te has de presentar
en los salones 1225
sin el decoro
que a ti misma te debes
más vale que te abstengas
y permanezcas recatada
en tu hogar 1230

azafata.- pero señora

beatriz.- luego inclinó la cabeza
sobre los almohadones
y expiró

y yo haré caso 1235
de su postrer consejo

no saldré de esta casa!

azafata.- pero señora
esa suaré de los guermantes
promete ser 1240
la gran fiesta del siglo!

beatriz.- qué pretendes

maldita pécora?

sin duda que el señor
te ha comprado 1245
para hacer flaquear mi ánimo
con tus tretas

ya comprendo!

de esa manera
su sórdida cicatería 1250
se ahorra de comprar
esas pobres piedrucas

*cronista inferio*r.- meliflua
al mudo

beatriz.- recuerdas querido 1255
la diadema de esmeraldas
que vimos ayer
en la joyería de la esquina?

no era lo que se dice
una monada? 1260

inferior.- basilisca
al ángel

beatriz.- no cederé en vuestras arteras maquinaciones!

no iré y no iré!

lo juro por las cenizas de mi santa madre! 1265

inferior.- de jarabe
al tieso

beatriz.- te imaginas
que quisieras comerte
un cachito 1270
de tu pequeña ciruelucha
y te encontraras
con un hueserritín
todo de esmeralditas?

inferior.- al azafato 1275
energúmena

beatriz.- y tú beocio
puedes irme rizando

y mucho cuidadito

con chamuscarme 1280
con esas tenacillas

aunque una se pudra
en la casa metida
no va a dejar por eso
de arreglarse 1285
como Dios manda

cronista.- de almíbar
al fumante

beatriz.- y total amigo mío
un puñadito de reales 1290
qué puede representarnos?

además
que pronto estará lista
esa vendimia!

inferior.- el señor de guermantes 1295
chasca los dedos
y al ángel secretario
asciende al lecho

y a la boca del prócer
aproxima la oreja 1300
y pone con un gesto
en marcha la cadena

el ángel rizador
en el largo interín
atusa los cabellos 1305
a doña beatriz

ángel secretario.- el señor marqués dispone
que pinte bien este año
a su cosecha de uvas

ángel arrendador.- manda el señor secretario 1310
de orden del señor conde
que se dé cumplida venta
a los caldos de sus viñas

ángel capataz.- el señor arrendador
de la parte del señor secretario 1315
del señor duque
interesa y ordena
ganancias sustanciosas
en la actual vendimia

padre leidi extiendo los racimos 1320

cantador.- y me pongo a pisar
la jornada es bien larga
y no puedo parar
que el amo necesita
de las uvas sacar 1325
ganancias sustanciosas
para atender su hogar

cronista inferior.- y armado de un guitarrote
baja el capataz-poeta
a cantar de las uviyas 1330
las líricas excelencias
con jondísimos jipíos
mientras padre pisotea

ángel cantaor.- el vino que yo saqué
de aquellas uviyas rojas 1335
cuando me lo fui a bebé
me puso fuego en la boca

y el viniyo que saqué
de aquellas uvas doradas
cuando me lo fui a bebé 1340
puso sol en mi garganta

de sol y fuego está jecha
mi banderita galana

cronista.- casi un cumplido pellejo
la copia nos ha valido 1345
y al tendero de esmeraldas
la cadena sube el vino

el ángel dice que no
que la joya vale más
y a leidi con otra copla 1350
se le espolea el pisar

ángel cantaor.- el toriyo del verano
embiste contra las cepas
y todas de verde y plata
las viñas me lo torean 1355

ay madre de las angustias
que ya de tabaco y oro
me las enganchó en un quite
el toriyo del otoño!

herida de mala muerte 1360
está la uviya en el campo
rezumando sangre y vino
por las heridas del llanto

coro.- por la escala celestial
dos pellejos se han subido 1365
y la araña en su cubil
sopesa piedras y vino

y el ángel dice que no
que hay que acentuar el ritmo

leidi pisa como un loco 1370
ya que pisar es su oficio
y el ángel de la guitarra
le anima en lo productivo

ángel guitarraor.- ser uviya yo quisiera
tumbaíta en el lagar 1375
y que tu piesito fuera
quien me hubiera de pisar
y en vino me convirtiera

coro.- de la agonía de leidi
han sacado tres pellejos 1380
y el judío de esmeraldas
parece que da su aserto

padre leidi cantante.- el trato se ha cerrado
y ya podré descansar
los pies ensangrentados 1385
ya no me dolerán
tendrán siglos y siglos
p a r a c i c a t r i z a r

coro.- ya suben las esmeraldas
a las estancias de arriba 1390
y el de abajo se derrumba
y se mancha la camisa

leidi se acerca al muertiyo
y pone mortaja limpia
luego el cadáver retorna 1395
al fondo de su yacija
mientras leidi lava y canta
junto al río de rodillas

leidi cantora.- padrecito ha reventado
y ahora ya estará en camino 1400
de presentarse al buen Dios
sin esas manchas de vino

gracias que tuve lavada
su ropa para el domingo
y los señores del cielo 1405

me lo verán tan relimpio

cronista superior.- en el empíreo entretanto
prosigue el acicalado

beatriz.- acabarás de una vez
con esos rizos? 1410

ángel tenacillero.- tenga en cuenta la señora
que el jardín de los guermantes
es algo húmedo
y podrían deshacerse
con tantísimo relente 1415
vuestros admirables bucles

beatriz.- no importa!
esta diadema
ya me los sujetará

superior.- coronada es la señora 1420
con verdosas pedrerías
con solo una débil mancha
en el centro del núcleo
de mierda parda

se da tres o cuatro vueltas 1425
del brazo del silencioso
sin salirse del gran lecho
y el ángel a cuatro patas
detrás de ellos

suenan las músicas 1430
se adelanta con un báculo
el ángel anunciador
y da dos golpes terribles
sobre el mullido colchón

ángel anunciador.- señora de guermantes 1435
y señor

inferior.- cieguita siempre
a la segunda fosa
la camisa lavada
leidi le arroja 1440
y del fondo recibe
la sucia ropa

y en la orilla del río
siempre cieguita
restriega que restriega 1445
leidi la limpia

superior.- entretanto en el lecho
ya están sentados
cabe la cabecera
los bien casados 1450

y con un antifaz
cabe el piecero
también el señorito
toma su asiento

esposa.- bailamos amigo mío 1455
este tranquilo vals?

superior.- negativa digital

la señora tiene ganas
de danzar
pero el señor sus fuerzas 1460
se debe ahorrar

cambian las músicas

esposa.- bailamos querido mío
este chotís?

superior.- el dedo sin asentir 1465

la señora tiene deseos
de vivir
y el señor sus memorias
ha de escribir

cambian las músicas 1470

esposa.- bailamos amor mío
el minué?

superior.- no da su dedo a torcer

la señora tiene el antojo
de coser 1475
pero el señor la aguja
deja yacer

siguen las músicas

esposa.- de acuerdo esposo mío

vos reposaos 1480
que ya veré yo
de apañarme
una buena firmita

que no me deje
mi buen cuadernito 1485
in albis

superior.- y agita el carné de baile
con todo el follaje virgen
y el arcángel celestino
hace que se movilice 1490

ángel celestino.- me llamaba la señora?

señora.- así es mi buen amigo

necesito formularte
una simpe preguntita

ángel.- pregúnteme la señora 1495

señora.- me eres devoto?

ángel.- vuestro criado más fiel

daría la última gota
de mis médulas
por la señora 1500

señora.- y esa devoción
sobrepasa la que sientes
hacia mi esposo?

ángel.- a él respeto

a vos 1505
a vos
a vos

me atreveré?

señora.- no continúes

tal vez más tarde 1510
te reserve en privado
algún danzón

pero entretanto
te debo confiar
una encomienda 1515
más bien delicadilla

ángel.- mandad
que baje a los infiernos
y ya me tardo

señora.- déjame eso ahora 1520

ves aquel joven
en la platea
con antifaz y chaqué?

ángel.- en efecto señora
no es otro que el hijo 1525
primogénito
de los guermantes

señora.- se trata de llevarle
mi carné
y recabar su firma 1530
para el Gran Tango

ángel.- ordenad
que atraviese mi corazón
con cien mil dagas
y os obedeceré 1535

pero no encomendadme
que os allane el camino
hacia otros brazos

señora.- marcha ya necio!
qué te has llegado 1540
a creer?

superior.- de extremo a extremo
de la cama-casino
con saltitos amargos
va el celestino 1545

a la galante misión
ayuda nuestra heroína
arrojando hacia el piecero
confetis y serpentinas
recaditos perfumados 1550
y alguna prenda muy íntima

ángel recadero.- da el señorito
su permiso?

señorito.- pasa muchacho
qué recado te traes? 1555

ángel.- deciros
que cada día hay más hombres
penados por mujeres
y mujeres por hombres

y esto obra la natura 1560
y la natura
ordenola Dios
y Dios no hizo cosa mala

señorito.- abrevia!

qué dama pretende 1565
extraer de mí
el más vivo placer?

y por cuánto tiempo?

un simple rato?

toda una noche eterna? 1570

ángel.- en Dios y en mi alma
que la tal señora
no tiene hiel
gracias dos mil
fuerza y esfuerzo 1575
no tuvo Hércules tanta

señorito.- basta!

déjate de clásicos
y dime ya
cuánto te dio 1580
la vieja zorra

ángel.- la señora
solo diome
su carné de danza
en blanco 1585

señorito.- que dance
con sus puñeteros muertos!

largo!

superior.- con dos o tres volteretas
recruza la colchoneta 1590
el angelito alcahueta

beatriz.- qué os dijo?
el caballerete?

ángel.- que si unieseis
a vuestro carné adorable 1595
algún que otro regalillo
tal vez

inferior.- puntos suspensivos

ángel.- y que tenga yo que ver
zaherida de tal forma 1600
a quien en mis pensamientos

superior.- puntos suspensivos

beatriz.- calla burdo!

qué sabrás tú
de pasiones infinitas? 1605

superior.- la señora tiene el capricho
de adulterar
y ayuda de su esposo
piensa sacar

señora.- despertad cariño mío 1610

superior.- sobresaltado lo hace

señora.- seríais capaz de negarle
un caprichito que tiene
vuestra gatita mimosa?

después de todo 1615
estamos en Carnaval
y pronto estará vendida
la cosecha de las fincas

cronista inferior.- sale del segundo hoyo
esposo-leidi cargado 1620
de espigas de todas clases
que en suelo va dejando

leidi se pone a segar
bajo el padre-toro-sol
y leidi lava en el río 1625
mientras canta su canción

leidi-mujer.- tiene mi esposo la ropa
roja de tanto sudar
que bajo el tirano sol
siega que te segará 1630

mañana como es domingo
se tendría que mudar
por mucho que la restriegues
limpia no la dejarás

tinta de sudor y muerte 1635
mi esposo la llevará
cuando mañana domingo
me lo vengan a enterrar

coro de cronistas.- al mismo tiempo los ángeles
el gran juego recomienzan 1640
desde el cielo a los abismos
descienden como cornejas
y a la tumba se remontan
cargados de espigas léidicas
y suben al señorito 1645
lo que el tendero les suelta

ángel recogedor bajero.- cien fanegas de centeno

ángel acarreador del primer tramo.- cien fanegas de centeno

ángel cambiador.- cien hermosas fanegas de centeno

ángel tendero.- por cien fanegas de centeno 1650
una linda acuarela inglesa

ángel cambiador.- una hermosa y linda acuarela inglesa

ángel acarreador del segundo tramo.- una linda acuarela inglesa

ángel alcahuete.- una linda acuarela inglesa

señora 1655

señora.- qué bella perspectiva!
qué grises tan delicados!

puedes llevársela

ángel alcahuete.- una linda acuarela inglesa
os satisface? 1660

señorito.- me aburren
esos artistas decadentes

ángel recogedor de cosechas.- cien fanegas de trigo

ángel acarreador infierno-tienda.- cien fanegas de trigo

ángel tratante.- cien hermosas 1665

fanegas de trigo

ángel tendero.- por cien fanegas de trigo
un tronco de briosos alazanes

ángel tratante.- un hermoso tronco
de briosos alazanes 1670

ángel acarreador tienda-cielo.- un tronco de briosos alazanes

ángel correveidile.- un tronco de briosos alazanes
señora

señora.- qué remos de fuego!
qué vibrantes ollares! 1675

ofrecédselos

ángel correveidile.- un tronco de briosos alazanes
os va bien?

señorito.- y estos enojosos bichos
qué comen? 1680

ángel.- cien fanegas de sorgo

ángel.- cien fanegas de sorgo

ángel.- cien hermosas
fanegas de sorgo

ángel.- por cien fanegas de sorgo 1685
un apartamento junto al lago

ángel.- un hermoso apartamento
junto al lago

ángel.- un apartamento junto al lago

ángel.- un apartamento junto al lago 1690
señora

señora.- qué vistas tan sublimes!
y todas orientadas a mediodía!

proponédselo

ángel.- un apartamento junto al lago 1695
os vale

señorito.- y el bidé?

cronista.- desconcierto general
de cadena angelical

ángel.- y el bidé? 1700

ángel.- y el bidé?

ángel.- y el hermoso
bidé?

ángel tendero.- esta casa solo expende
por cien fanegas de sorgo 1705
apartamentos decentes

ángel.- no hay hermoso
bidé

ángel.- no hay bidé

ángel.- no hay bidé 1710
señora

señora.- decidle que le pondré
un palanganero bávaro

ángel.- os pondrán
un palanganero bávaro 1715

señorito.- si no hay bidé
no habrá firma

cronista inferior.- bajan de nuevo los ángeles
por cien fanegas de mijo
pero el esposo en silencio 1720
a la fosa ha descendido
y el ángel a la mujer
pregunta lo sucedido

ángel recogedor.- puedes indicarme tú
dónde se cogen los granos? 1725

leidi.- ya se terminó la siesta

mi marido ha reventado
cuando se ponía el sol

beatriz.- sea!

puesto que su corazón insaciable 1730
está dispuesto a mi ruina
le rendiré los despojos

últimos de mi grandeza

llevádsela!

ángel alcahuete.- una diadema de esmeraldas 1735
os hace?

señorito.- tanta grosera insistencia
quién la resiste?

trae acá ese carné!

cronista.- firma 1740
se levanta
cruza el camastro
enlaza a la momia
y se consuma
de pie sobre los colchones 1745
el encornudamiento
de un guermantes
por un guermantes
a los acordes
de adiosmuchachos 1750
tatarita-taratita

inferior.- y mientras suena el tangazo
por los altos forniqueros
con una corona malva
baja el ángel exequiero 1755
y en la corona una cinta
con un dorado letrero

LOS GUERMANTES NO SE OLVIDAN
DEL MÁS LEAL DE SUS SIERVOS

ay cómo lloraba leidi
sin dejar sus lavamientos

ángel exequiero.- por qué llorar 1760
hija mía?

APARECE UN CARTEL PAVANA PARA UN LEIDUCHO
ENTERRADITO
EN UN CORRAL DE DIFUNTOS

ángel exequiero.- por qué llorar
cuando sabemos
que a nuestro hermano
le envuelve ya la serenidad 1765
de esta tierra única?

como un islote inefable

nuestro hermano
bajo la santa hierba
siente el reclamo en sus huesos 1770
de la infinita eternidad

sobre la tumba de nuestro hermano
tan humilde como esa larga tapia
de mampuesto y de barro
ved los enhiestos chopos 1775
donde la humilde alondra
a posarse vendrá

sonará una campana
luego
volverá a caer 1780
el apacible manto del silencio
sobre el campo todo

y así descansará
nuestro humilde hermano
hecho un todo 1785
con esta tierra ascética
y señera

humilde signo
de cuanto hay
de despreciable y vano 1790
en las cosas del mundo

leidi.- mirádmelo
pobrecico!

en el fondo del cajón
se parece a un pajaruco 1795
sucio y reseco

coro de cronistas.- y contemplemos ahora
el cuadro que se titula
LA VENGANZA DEL SEÑOR
O LA POSTRERA SEPULTURA 1800

superior.- los ángeles tramoyistas
mudan la decoración
poniendo un tapete verde
sobre el lecho superior
y se sientan a sus bordes 1805
ofendido y ofensor

un ángel crupier en medio
cartas va dando a los dos
mientras la adúltera esposa
da saltos por el colchón 1810

ora lado del cornudo
ora del cornupostor

ángel crupier.- fe votre ye
mesiedam
fe votre yeee 1815

silvuplé
damemesié
fe votre ye

superior.- el señor con distinguido gesto
pide carta al barajero 1820

esposa.- qué hacéis?

con el mandamás de bastos
y aún pedís?

ángel.- el señor está servido

para el señorito? 1825

senorito.- carta!!

superior.- salta a su vera
la descocada querida

ángel.- qué os parece
el siete de corazones? 1830

señorito.- preferible es el de oros

ángel.- suerte

superior.- y le larga
nuevo naipe

la descocada.- válgame el divino Juez! 1835

la muerte!

señorito.- envido

cronista.- nueva travesía
de lecho
hasta enganchar 1840
lado-esposo

esposa.- sírvele carta
al señor!

ángel.- ahí le mando
la propia puta de copas 1845

cronista.- la de guermantes
poquito a poco levanta
una de las cuatro puntas
del enigma

esposa.- echadle el resto sin miedo 1850
amigo mío!

señorito.- podría saber
en qué consiste
tal resto?

esposa.- nuestra fortuna 1855
completa!

señorito.- incluidos minerales?

esposa.- todo!

hasta las mismas entrañas
de la tierra 1860

cronista inferior.- al llegar este momento
leidi deja de lavar
y al fondo del tercer hoyo
a su voz hace bajar

leidi.- ya son las cinco 1865
hijo mío

si llegas tarde
el listero
de la mina
ya sabes que te descuenta 1870
otro día de jornal

cronista inferior.- mas no hay nadie que aparezca
por el fondo de la grieta

cronista superior.- la Dama por cierto tiempo
deja su papel de esposa 1875
y con un revoloteo
retorna de querindonga

querindonga.- induje a ese calzonazos
a que echara todo el resto

de ese modo 1880
con esas cartas que tiene

cuando pierda
cogemos el dineral
y al borde de cualquier lago
nos hacemos un nidito 1885
donde acunar nuestro amor
sin que nos falte un detalle

leidi.- hijo
levántate ya!

cronista inferior.- mas los muertos no se alzan 1890
sólo aparece un serón
por el borde de la tumba
lleno de sangre y carbón

cronista superior.- y un montón ya van formando
los ángeles ascendentes 1895
de piedras negras y sangre
sobre el verdoso tapete

querindonga.- mas qué pondremos
en contra de sus carbones?
recuerda que ya perdimos 1900
acuarelas y alazanes

señorito.- esta mierda de esmeraldas!

querindonga.- así que tú ya no sientes
ni un rescoldo de pasión
cuando tan sacro recuerdo 1905
arrojas sobre el tapete?

señorito.- estos pedruscos
solo son tristes colgajos
y adornos de putas viejas!

superior.- con un grito desgarrado 1910
la cordera arrepentida
se reintegra al hogar
cruzando la cama-timba

esposa.- carta!
carta!! 1915

coro de cronistas.- y la cadena de ángeles
nuevos serones subieran
del sangriento mineral
sin que el minero aparezca

ángel crupier.- ahí os va 1920
el mismísimo diablo!

esposa.- bien venido
si sirve para acabar
con su corazón ingrato

machacadle
esposo mío! 1925

aplastadle!
apuntilladle!

señorito.- me planto!

esposa.- cuántas tenéis? 1930

señorito.- trece!

ángel.- vive Dios
si hay mejor punto!

cronista.- con gran parsimonia
relamiéndose en la baza 1935
la menopáusica vuelve
las cartas de su venganza

beatriz.- trece! trece!

pero recuerde el infame
que mi esposo 1940
era la mano

de modo y manera
que soltad las esmeraldas

cronista.- y el vencido las arroja
entre el esposo y la esposa 1945

beatriz.- conque puta vieja eh?

como recuerdo del lance
tomad este regalito

cronista.- el obsequio consistiendo
en una bella monada 1950
de empavonado cañón
y de cachas nacaradas

coro de cronistas.- ya amartilla el señorito
el instrumento fatal
mientras que cónyuge y cónyuga 1955
piden su fiacre ya
y sobre lomos de ángeles
abandonan el lugar

y el héroe solo en el lecho
se apresta a monologar 1960

APARECE UN CARTEL

SER O NO SER
DE UN GUERMANTES
EN SU PLENA MANCEBEZ

señorito.- qué fue el amor?

sólo un guiño jactancioso
en la jeta de un macaco

la juventud?

una amarga bocanada 1965

el placer?

hilacha de nube

la vida toda?

un lívido centelleo
entre dos eternidades 1970
de oscuras sombras

apágate
luz fugaz!

cronista superior.- y apoya en la joven sien
el mensajero letal 1975

suena un disparo

cronista.- y se oye un grito terrible
que ha surgido
de la postrer sepultura

superior.- saltando del lecho al suelo 1980
nuestro juvenil galán
abandona el Gran Casino
quitándose el antifaz

inferior.- leidi desciende al sepulcro
y saca negra camisa 1985
leidi se arrodilla y lava
con su eterna cancioncilla

leidi.- el hijo que tenía muerto
me lo acaban de matar
si no estuviera enterrado 1990
me lo habrían de enterrar

y al entierro acudirían
gentes de gran calidad
todos con paraguas negros
y con luto de guardar 1995
que los amos no se olvidan
de su mucha caridad

superior.- fúnebre trompetería
y entre dos filas de ángeles
con paraguas y de luto 2000
descienden los bienpensantes

inferior.- llovía!
cómo llovía
mierda mezclada con sangre

bajo los negros paraguas 2005
así hablaron los guermantes

señorito.- escucha buena mujer
era deudo tuyo
ese negro de ahí abajo?

leidi.- mi último hijo era 2010
y mi marido
y mi padre

señorito.- puesto que nada ni nadie
te ata a estos pagos ya
tendrás albergue y sustento 2015
en otras hermosas tierras

señora.- justamente los guermantes

de más allá de los montes
me escriben que los encuentre
alguna buena mujer 2020
de confianza
y nadie mejor que ella
para tener referencias

ya ves
que el ser honrada y formal 2025
tiene su premio por último

señorito.- andando ya madrecita
te espera una vida nueva
y el viaje es largo

superior.- y el cabeza de familia 2030
allí rompiera el mutismo

y presten mucha atención
para escuchar lo que dijo

señor.- y vamos también nosotros
al encuentro del futuro 2035

que con tantos avatares
hechitos hemos de estar
verdaderos adefesios
sin ir de peluquerías

coro de cronistas.- fin del intermedio antiguo 2040
con la historia de las joyas
y de las tres tumbas pardas
y sigamos con la obra
en que al rebelde dejamos
pasadito por la boda 2045

en el cartel CONTINUACIÓN
DEL DRAMA DE LA DAMA
(que clama

(pero solo
al final

coro de cronistas.- todo sigue lo mismo
que en la primera parte

las tierras y sepulcros
únicamente
han sido enjalbegados 2050
color retrete

cronista inferior.- y ved a leidi de nuevo
en el blancor general
de los avernos

tal vez acudan 2055
a su vieja memoria
tres pardas tumbas

pero poco que atenta
ha de estar a los pingajos
que la sueltan 2060

cronista superior.- y ved más altos
a los bienaventurados del espacio

haciéndose servir
en su eternidad
peluqueril 2065

sus cotidianidades
dándose por teléfonos
ciclámenes

y el fruto de los guermantes
vestido de novio/novia 2070
de su lunita de miel
detalla toda la historia
ora con voz de esposada
con voz de esposado ora

y al otro extremo del hilo 2075
escucha preocupado
el jano mamá/papá
pegaditos por el rabo

beatriz/beatrizo.- sí papá con pulcritud y esmero
...
tierno y delicado pero discretamente fogoso 2080
...
sí mamá visitamos a las tías
...
en mallorca un tiempo maravilloso maravilloso
...
naturalmente que echó su sangrecita
...
quel es la diretion de votr chemisié a Capri papá
...
sí mamá debajo del corot 2085
...
el más vivo placer mamá
...
no papá no has perdido una hija
...
lassambr tutafé ravisán ravisán
...
dos o tres cada noche papá
...
sino que gana usté una hija 2090
...
claro papá que visitamos a Su Santidad
...
unas vueltas por el vaporetto
...
ui papá onsistal a passsí
...
unos gladiolos preciosos y a que no sabes de quién la tarjeta?
...
cuando volvamos de la costa o en octubre todo lo más 2095

cronista superior.- trágico/trágica

beatriz/beatrizo.- pero todo se paga
padres míos

superior.- pausa recargada
de premonición 2100

beatriz/beatrizo.- beatriz y yo
estamos en estado!

padre.- estás seguro?

madre.- totalmente segura?

hijo/hija.- sí mamá! 2105

beatriz carlos alberto

ya va por la segunda falta

yo por la quinta

y la barriga
ya se nos va hinchandito 2110

sin precipitación
pero también
sin pausa

padre/madre.- solo queda una
solución 2115

el matrimonio!!

hijo/hija.- pero papá!

carlota beatriz josé
y yo
nos casamos el viernes! 2120

padre/madre.- entonces
si hay que prescindir
de dicha solución
tendréis que ser
aún más drásticos 2125

padre.- suiza!

madre.- o londres!

padre.- no existe

madre.- otro remedio

padre.- todo antes 2130

madre.- de que el asunto

padre.- se ponga

madre.- demasiado vivo

padre/madre.- todo antes de que arrojéis
esa paletada de cieno 2135
a nuestras canas

padre.- notr'etripé
a london
común sapelé til?

madre.- un fuera de serie 2140
con el raspador

padre/madre.- tened confianza
hijitos!

hijo/hija.- sea como dispongáis

al fin y al cabo 2145
vos sois el padre y la madre

coro mamipápico.- de acuerdo

vosotros poned la mancha

nosotros nos encargamos
de los detalles 2150

cronista superior.- y los pegados guermantes
hacen una simple seña
y el ángel educador
al instante se presenta

ángel pedagogo.- señorías? 2155

coro mamipápico.- como tú sabes muy bien
puesto que el adoctrinado
confiado te fue
de nuestros vástagos
ha llegado la hora 2160
de completar aquel
y de poner
la clave de su bóveda
antes de que a extramuros
de la patria potestad 2165
les soltemos

ángel mentor.- sí señorías

APARECE UN CARTEL RELACIÓN DE DISCIPLINAS
PARA LOGRARSE COMPLETO
UNO QUE MANDE EN SU DÍA

coro m/p.- no basta la leal gramática
la teleografía es necesaria
pero no suficiente 2170

la astrorretórica está bien
y la geoestática
y la grafonética
y la esteticodinámica

y la historia completa del recato canónico 2175
y la cibernética grecolatina
y la sexología de los himenópteros
y la grafología de los partos
y la catequesis presocrática

coro de cronistas.- una pausa 2180
para que el coro
mamipápico
coja resuello
detrás de lo socrático

ángel doctrinador.- sí señorías 2185

coro mamipápico.- pero de nada sirve
la teoría de las aulas
si el contraste
con la vigente realidad
no viene a poner 2190
el marchamo
de la praxis

coro de ángeles cantores.- praxificar!
praxificar!
praxificar! 2195

solo eso importa!

coro m/p.- por tanto
tomaréis a los niños
de sus tiernas manitas
y les haréis visitar 2200
el ancho cosmos
curvo y cerrado

mamá.- acabando

papá.- eso sí!

mamá.- por londres! 2205

papá.- o por berna!

cronista inferior.- las cabezas opuestas
por los occipucios
giran para darse
alegatos mutuos 2210

papá.- de esta manera
a los maledicentes
callaremos la boca
con el viaje de estudios

mamá.- y los chicos 2215
de paso así verán
que no todo es orégano
por esos mundos

coro de ángeles cantores.- viajar!
viajar! 2220
viajar

solo eso importa!

coro mamipápico.- y de tanto viaje
empecatado
a los brazos 2225

mamá.- maternos

papá.- paternos

coro m/p.- regresarán
como buenos hijos
prodiguitos 2230

coro de ángeles cantores.- hijoprodiguitar!
hijoprodiguitar!
hijoprodiguitar!

solo eso importa!

cronista superior.- vuelven por los cogotes 2235
las cabezas madrepaternas
a oponerse

el ángel cicerone
de nube en nube
ya desciende 2240

y al señorito/ita
las etapas del viaje
les ofrece

y el señorita/ito
de su fiel tomavistas 2245
gasta carrrete

ángel cicerone.- palomitas de san marcos escuer

cronista.- ya proyectadas las pueden ver

ángel.- los tilos de la gustav strás

cronista.- en sus pantallas vienen detrás 2250

ángel.- la fontana de las moneditas

cronista.- prohibido fijarse en las bañistas

ángel.- la sirena mojada
por el mar

cronista.- en arte las tetitas 2255
pueden pasar

ángel.- la estatua del niñito
meón

cronista.- al ser menor
no se censura 2260
la proyección

ángel.- y la esquinita
de cristian dior

cronista.- con lo que se completa
la educación 2265

coro.- y alcanza el diploma
de Gran Mirón

ángel.- ya estamos en trafalgar
escuer
la primera plaza de berna 2270
como todos sabéis

y esa es la clínica!

cronista infierno.- y señala para abajo
hacia los blancos infiernos
donde leidi continúa 2275
lavando ropa y tendiendo

coro de ángeles.- todo aséptico!
aséptico!
aséptico!

como corresponde 2280
a país tan extranjero

cronista inferior.- el ángel baja a lo blanco
llevando al actor pareja
en el umbral de lo blanco
otro ángel lo releva 2285
y a dar la sin novedad

el primero se revuela

ángel sinnovedador.- vuestro retoño entregué
al ángel destripador

padre.- por ello seas loado 2290

madre.- y yo te haré un jersecito
este verano en la playa

inferior.- en las dependencias albas
saluda al recién llegado
la enfermera de la máscara 2295

leidi.- eres tú querido niño?

hijo/hija.- Dios te guarde
madrecita

leidi.- Él sabe cuánto me alegro
de poder hablar aquí 2300
con la lengua de mi tierra

hijo/hija.- ya charlaremos nodriza
ahora me debo
a otras tareas
tan urgentes 2305
como trágicas

leidi.- marchad marchad
señorito
y no temáis

un santiamén 2310
y está hecho

cronista.- suena un réquiem miserérico

ángel reventador.- no es el temor ni al punzón
ni a la cucharilla
el que nos hubo de mantener 2315
con el cofrecillo sellado
en los momentos de la tentación

es el temor a ofender
a quienes depositaron
en ese estuche señero 2320
fe y confianza

cronista superior.- por donde dice SEÑORAS
ya dichas palabras tales
van al purificadero

impura y purificante 2325

inferior.- tras una pausa infinita
que pone tensos los nervios
se oye un horrísono grito
que pone tiesos los pelos
y comienzan a volar 2330
sobre el muro medianero
sábanas ensangrentadas
que leidi va recogiendo
y suena un dulce gemido
viniendo también de adentro 2335
mientras leidi se arrodilla
y lava los rojos restos

gemido femenino limpia!
del más allá limpia!
del tabique.- limpia! 2340

será posible
mi amor?

mañana mismo
podré ser tuyo de nuevo
por vez primera 2345

gemido masculino.- y podremos encargar
a beatriz carlos jorge
que un hogar
sin guermantitos
es tierrayerma 2350
esquilmado pedregal
desierto estéril

cronista superior.- y resale el lirio/liria
casi desnudo de cueros
bajo el letrero que dice 2355
CABALLEROS

leidi.- ves medrosillo?

ya pasó todo

señorito.- tú lo dijiste nodriza!

la jornada burguesa 2360
ha sido superada

lejos quedan aún
las aburridas horas
de la mañana inevitable

las tinieblas ya se abren de patas 2365
jóvenes y salvajes

turbiedades de humos
y vuelos de jeringas
sean con nosotros!

y que de tal matriz 2370
surja la revolución
que te libere

trae mis ropas de noche
madrecita

y levanta ese ánimo! 2375

coro de cronistas.- ánimo madrecita!

tal vez de las cadenas
de los celestes váteres
serás un día liberada
por el que ya se viste 2380
los rebeldes disfraces
que con tanta devoción
tú le lavaste

ánimo madrecita!

tal vez algún día 2385
liberada serás
por los
.
.
.

CARTEL LETANÍA DE LAS METAMORFOSIS
DE UN GUERMANTES DEL SIGLO

*superio*r.- sanjorges de día

inferior.- dragones de noche

superior.- palomitas de día 2390

inferior.- alacranes de noche

superior.- burguesitos de día

inferior.- terroristas de noche

superior.- doncellitos de día

inferior.- putones de noche 2395

superior.- cirios de día

inferior.- cipotazos de noche

superior.- trigoslimpios de día

inferior.- cizañotes de noche

superior.- lirios de día 2400

inferior.- ortigazas de noche

superior.- guermantes de día

inferior.- leidis de noche

coro de cronistas.- ánimo madrecita!

tal vez algún día 2405
los subpríncipes
del enésimo círculo
de los infiernos

antes de convertirse
en siameses mamipápicos 2410

te liberarán

tal vez algún día
dejarás de lavar
sangre
sudor 2415
y mierda

inferior.- y es cuando leidi
clamará

leidi.- padre!
marido! 2420
hijo mío!

por qué vosotros
no me hacéis
la revolución
que dicen? 2425

coro de cronistas.- porque están muertos

madrecita

leidi.- y cuando sea
otra vez joven
y me pongan 2430
una flor roja
entre los muslos

tendré alguien
que venga a hacérmela?

coro de cronistas.- tal vez madrecita 2435

todos
(menos leidi
entretanto

trabaja!!!

fin de

EL PARAÍSO
(con el drama
de una dama
en el fondo

y de la
neodivina
comedia

* * * * * *

ha de dejarse constancia de que han sido sistemática y
vilmente despojadas de sus propiedades de pluma
las siguientes firmas inmortales encontradas durante el largo
viaje

(por orden de aparición
en la
COMMEDIA

En el canto primero

a. rimbaud
ezra pound

canto segundo

dante alighieri

canto tercero

t.s. eliot
w.c.williams
mark van doren
jiménez
(D. Juan Ramón
federico garcía
anónimo oriental
Fomento Nacional de Turismo
(Sección de Publicaciones
franz kafka
Unamuno
(D. Miguel de
Guía Oficial de los
Ferrocariles Españoles
Anónimo Popular
pablo neruda
dante alighieri
robert lowell
t.s. eliot

canto cuarto

c. levi-strauss
baudelaire
antonio machado
Zamora
(D. Juan
(C.M.

entredoscantos

william blake
dante alighieri
ezra pound
tristan tzara
ezra pound
baudelaire
ezra pound

en el canto quinto

dante alighieri
antonio machado
rafael alberti
dante alighieri
san juan (gregorio
cesare pavese
dante alighieri
t.s. eliot
dante alighieri
agustín garcía
blas de otero
Plano Metro de Londres
dante alighieri
pablo neruda
juan gelman
shakespeare
dante alighieri
milton
San Juan
(Apocalíptico
allen ginsberg
karl marx
e. allan poe
dante alighieri

en EL PARAÍSO

dante alighieri
Publio Virgilio Marón
marcel proust
anónimo catalán
luis riaza
anónimo castellano
anónimo andaluz
Theodor Storm
Maurice Ravel
Unamuno
(Don Miguel de
Azorín
(Martínez Ruiz
(Don José de

III

ANEXOS

Aparato crítico

TESTIMONIOS

1) *Nuevo infierno divino*. Un ejemplar mecanografiado, sin portada; comienza en la página 1 con el epígrafe «primera parte // cantos / preinfernales». El título procede de una cubierta en la que, rotulada con una máquina tipo dymo, se indica ese título y el nombre del autor; la denominación es ratificada por su mención en la solapa de la edición del *Libro de los anillos infernales*. Se trata de un texto completo, en dos partes, con el cierre de la lista de autores citados.

2) *Nueva divina commedia*. Un ejemplar mecanografiado, que mantiene en la página 1 el mismo rótulo que **A**, pero va precedido de un folio sin numerar con el título indicado y el nombre del autor, al que se le ha añadido manualmente una dirección postal. Incluye una tercera parte y cierra con el listado de autores, ampliado.

3) *El Paraíso*. Mecanoscrito encuadernado que recoge en exclusiva la «tercera parte // EL PARAÍSO», como se indica en la página inicial, numerada como 97. Se trata, a tenor de estos datos, de una parte desgajada de una copia completa de **B**, con correcciones manuales coincidentes y divergentes.

4) *Cantos leyendonegrosos*. Copia mecanoscrita de la primera parte, tal como aparece en **B**, con la diferencia de sustituir el folio de portada por otro en blanco, donde manualmente se añade el título y, en la parte superior, con lápiz azul, el número 120, indicios claros de que se trata de una copia preparada para la presentación en un concurso literario. La falta de un cierre explícito apunta a que se trata de un parte desgajada de una versión de **A** o de **B**.

5) *Canto sin número*. A efectos de identificación, se mantiene como denominación unitaria la que corresponde al primer elemento, al carecer de una portada. Comienza en la página 59 y se cierra en la 96, con un «FIN» añadido a mano y sin el listado de autores citados. Puede tratarse de una versión preparatoria de la presentada a un concurso literario, uno diferente o el que motivó la edición de 1981.

6) *Cantos léidicos*. Coincide con los rasgos del anterior, salvo en la conservación de la portadilla de la «segunda sección» y el listado de autores al final.

7) *Libro de los anillos infernales*. Versión impresa por el Ayuntamiento de Alcalá de Henares en 1981, tras la obtención del Premio Ciudad Alcalá de Henares de poesía.

8) *Drama de la dama que lava entre las blancas llamas*. Edición de la tercera parte, la correspondiente a «El Paraíso», en la revista teatral *Primer Acto*, en septiembre de 1974.

9) *Cantos leyendonegrosos*. Son dos copias del testimonio 4, del que difieren en las enmiendas manuscritas.

SIGLAS

A *Nuevo infierno divino*
B *Nueva divina commedia*
C *El Paraíso*
D *Cantos leyendonegrosos*
E *Canto sin número*
F *Cantos léidicos*
H *Libro de los anillos infernales*
I *Drama de la dama que lava entre las blancas llamas*
K *Cantos leyendonegrosos*

CRITERIOS

No se registran las correcciones de erratas o las realizadas por el propio autor durante el mecanografiado del texto. Se recogen las variantes en los distintos testimonios que reflejan la reescritura autorial en su proceso de enmiendas del texto a partir de la versión mecanografiada, tal como se reflejan en intervenciones manuscritas en los impresos mecanografiados. Aunque no se tratan de errores de copia, aplicamos los criterios habituales en los aparatos de variantes desarrollados con criterios ecdóticos. En concreto, seguimos la sintaxis ortotipográfica desarrollada para las ediciones de Prolope (<http://prolope.uab.cat/obras/criterios_y_materiales_para_la_edicion.html>), por su carácter exhaustivo, una relativa economía y facilidad de lectura. En síntesis:

1) tras el número de verso y dos espacios en blanco se da la forma final, tomada para la edición;

2) tras un espacio en blanco se da la sigla (o siglas) de los testimonios que coinciden en esta lectura; no se indica nada si no existen coincidencias;

3) tras un espacio en blanco, dos puntos y un nuevo espacio en blanco, las formas diferentes, seguidas, tras un espacio en blanco, por las siglas de los testimonios que las recogen;

4) de existir más de una variante, se repite la operación anterior.

A estos criterios se añaden los desarrollados específicamente para este caso de correcciones de autor, que suponen la coexistencia en un testimonio de más de una lectura:

~~Ø~~ para indicar ausencia
* para indicar adiciones manuales
] para límite de la adición manual
~~palabras tachadas~~ para indicar esta circunstancia sobre el mecanoscrito
xxxxxx para indicar tachadura de original que queda ilegible
/ para indicar salto de línea o cambio de verso

APARATO CRÍTICO

Primera parte (A, B, D, K)

[portada] commedia : ~~Ø~~ *ADK* : com*m]edia *B*

[portada] luis riaza : ~~Ø~~ *ADK* : luis riaza *B*

[portada] ~~Ø~~ ADK : *C/ Nieremberg 9, 6ºB / Madrid 2 *B*

[portada de parte I] primera parte / cantos / preinfernales *AB* : *CANTOS LEYENDONEGROSOS *DK*

1-2 (selva oscura / oficio dominical : *(selva oscura / ~~(~~oficio dominical *ABDK*

13 país *AB* : país *de los resecos *DK*

137 baj y cuerda occidental : baj y cuerda *occidental *AB* : ~~baj y~~ cuerda *occidental *DK*

203 terrenos : terren~~ales~~*os *ADK* : terren~~ale~~*o]s *B*

213 lobo *AB* : lobo *-toro *DK*

219-220 (vestíbulo delicuescente / y : *(vestíbulo / (*y] *A* : *(vestíbulo delicuescente / ~~(~~*y *B* : *(vestíbulo de estación / *y] ~~(~~ *DK*

270 transportar : transportar *ah *ABDK*

279 cenizas : ceniza*s *ABDK*

317 nombres : no~~m~~bles *AD* : nomb~~l~~*r]es *B* : ~~nombres impresos~~ *nombres impresos *K*

415 véasela si no : véasela *si no *ABDK*

429 vinoso *AB* : *tinto]vinoso *DK*

430 con ahorcados : *con] aho*]rcado*s *AB* : *y con] ahocado*s *DK*

431 y demás *B* : *y demás *ADK*

432 purés : ~~y~~ puré*s *ABDK*

454 ruedas rechinando *A* : ruedas-rechinando *B* : ruedas rechinan~~do~~*tes *DK*

470 toro-toro *AB* : toro-~~toro~~ *cuervo *DK*

494 primordial : ~~de~~ rey *A* : ~~de rey~~ *primordial *B* : ~~de~~ *rey *DK*

496 y llanto *B* : *cotillón] y llanto *AD* : *~~cotillón y llanto~~ *cotillón y llanto *K*

522-523 y roquedos / y museos : *y] roquedos / * y] museos *ABDK*

562 cejijunto : cecijunto *AB* : ~~d~~*c]ecijunto *DK*

581 saca *AB* : ~~saca~~ *saca *DK*

589 sombra : luna *A* : ~~luna~~ *sombra *B* : ~~luna~~ *cobre *DK*

595 canela lunera : ~~luna~~ *canela canelera *A* : ~~luna~~ *canela *~~canelera~~ *lunera *B* : ~~luna canela~~ *luniya canelera *DK*

600 menuda : ~~mas~~ menuda *ABDK*

602 muerte *AB* : muert~~e~~*iya *DK*

620 chupadora *AB* : *patria] chupadora *DK*

624 Luz Oscura : ~~la~~ Luz *Oscura *ABDK*

637 azulejeado : ~~remojado~~ azulejeado *ABDK*

649 labivivas : ~~labiales~~ *labivivas *ABDK*

664 Cuidadora *AB* : ~~Cuidora~~ *celadora *DK*

685 Mortenostra : M~~ue~~*o]rtenostra *ABDK*

703 ciervita *AB* : ciervi~~ta~~*vita *D* : ~~ciervivita~~ *ciervivita *K*

739 (tales : *((]tales *ABDK*

749 avanzar : avantar *ABDK*

763 Pitonisa : ~~p~~*P]itonisa *ABDK*

778 mandarinas *AB* : mandarin~~as~~*iyas *D* : ~~mandarinas~~*mandariniyas *K*

791 tumbeja empapada : *(([] tumbas *tumbita toda] mojadas *A* : *(([] ~~tumbas mojadas~~ *~~tumbita~~ *tumbeja empapada *B* : *(([] ~~tumbas~~ *tumbita toda] mojada~~s~~ *DK*

792 la otra *AB* : ~~otra~~ *reventadora voz *DK*

862 mal haya : malhaya *ABDK*

899 rejas y vinagres : ~~y~~ rejas *y vinagres *ABDK*

900 los *ABD* ~~los~~ *tus : *K*

905 corderos de tus pantanos te devoren los tigres *B* : corderos de tus pantanos te *los] devoren los tigres *A* : ~~corderos~~ *tigres] de tus pantanos te *los] devoren los /~~tigres~~ *corderos *DK*

909 de despachos : de ~~los~~ despachos *ABDK*

919 violetas iguales *B* : violetas ~~iguales~~ *azules *A* : /~~violetas iguales~~ *reyecitos azules *DK*

922 y que te provechen : y *que] te *a]provechen *ADK* : y *que] te provechen *B*

934 desde : ~~hacia~~ *desde *ABDK*

995 dijo la muerte *AB* : ~~dijo la muerte~~ *DK*

996 (corraluco : *((]corraluco *ABDK*

997 dijeron : *dijeron *ABDK*

998 las letras negras *AB* : las ~~letras~~ *muertes] negras *DK*

1003 etéreos : eternos *ADK* : ~~eternos~~ *etéreos *B*

1017 camposantucho : camposantuelo *A* : ~~camposantuelo~~ *camposantucho *B* : *((]camposantuelo *DK*

1018 dijeron : *dijeron *AB* : *dijeron los chafarrinones *DK*

1019 por las pintadas tapias : por la tapia~~da~~*s] *pintadas *A* : ~~por~~ *por] la*s] ~~tapiada~~ *pintadas tapias *B* : por la tapia~~da~~*s ~~pintadas~~ *DK*

1028 reseco : seco *ADK* : *re]seco *B*

1112 de fernando *AB* : de*l] ~~fernando~~ *caballo *DK*

1168 y el sicilia de jinete : y sicilia de ginete *ADK* : ~~y~~ *y el] sicilia de ginete *B*

1197 requirió la : ~~xxxxxx~~ *requirió la *ABDK*

1217 (calaverita : *((]calaverita *ABDK*

1219 (calaverita : *((]calaverita *ABDK*

1252 la de cañizares de benavente *B* : la ~~de~~ cañizares de benavente *AK*

1254 antecámara : ~~guardia~~ *antecámara *ABK*

1271 Virgen Soterránea : Virgen ~~xxxxx~~ Soterránea *ABK*

1272 tartana basurerita : tartana ~~muy~~ basurer~~a~~*i~~t~~ya] *A* : tartana ~~muy basurera~~ *basurerita *B* : tartana ~~muy~~ basurer~~a~~*i~~t~~ya] *K*

1273 Mancha : mancha *AK* : ~~mancha~~ *Mancha *B*

1284 larvicomido : larv~~a~~*i]comido *ABDK*

1293-1294 well I remember the walls and the rusty taste of the / new-spilled blood in the air : well I remember the wall / and the rosti tate of the new -spilled / blod in the lais *ABDK*

1309 Espejo Negro : Espejo *Turbio *ADK* : Espejo *Negro *B*

1320 vertederito : ~~derrumbadero~~ *((vertederito *ABDK*

1325 (pudriderito supremo : ~~pudridero cenital~~ *((pudriderito supremo *ABDK*

1331 perchas : ~~perchas~~ *percas *ABDK*

1370 jueves toro : jueves ~~xxxxx~~ toro *ABDK*

1378 Gran Capitana : ~~Capitán~~ *Gran Capitana *ABDK*

1379 navegante rebaño : ~~rebaño~~ navegante *rebaño *ABDK*

1382 al vagón carroñero : ~~Ø~~ *AB* : *al vagón carroñero *DK*

1388 de rebotica en rebotica : *de rebotica en rebotica *ABDK*

1390 esperando hogaño : esperando ~~xxxxx~~ hogaño *ABDK*

1408 cañones *ABD* : en los cañones *) *K*

1419 tiziano *AB* : ticiano *DK*

1422 amarillos : ~~Ø~~ *ADK* : *amarillos *B*

1427 hasta un ricito *AB* : hasta un ricito *húmedo *DK*

1428 sus partes místicas! : ~~xx~~ *sus] parte*s] mística*s! *ABDK*

1433 ojo de : ojo ~~xxx~~ de *ABDK*

1439 mundo : mundo ~~xxx~~ *ABDK*

1478 fachada : ~~ventana~~ *fachada *ABDK*

1479 frailicos : frailecicos *ADK* : frail~~ee~~icos *B*

1509 bravos : brav~~os~~*tes *ABDK*

1515 colgados : *colgados *ABDK*

1525 sin siquiera moverme : sin ~~xxxxx~~ siquiera moverme *ABDK*

1531 sábados a lunes *AB* : ~~sábados a~~ lunes *a sábados] *DK*

1532 y las granjas : *y las granjas *ABDK*

1548 Orange : ~~o~~*O]range *ADK* : ~~orange~~ *Orange *B*

1572 muro acá : muro xxxxx acá *ABDK*

1592 hijo mío : hijo *ADK* : hijo *mío *B*

1594 pecho! : pecho *ADK* : pecho*! *B*

1613 juerguita a la bombilla : ~~juerga*uita~~] *juerguecita ~~a la paloma~~ *a la bombilla *ADK* : juerg~~a~~*~~uita~~] *(] a la ~~paloma~~ *bombilla *B*

1614 enseñar : ~~estudiar~~ enseñar *ABDK*

1618 las : ~~xxxxx~~ *las *ABDK*

1623 de abril : *por abril *ADK* : *de abril *B*

1624 julio : *y por] julio *ADK* : *~~y en~~] julio *B*

1625 la trescientoscinco : la ~~presente~~ trescientoscinco *ABDK*

1626 dando sobre los tilos y el templete : *dando sobre los tilos y el templete *ABDK*

1685 plugideras : plug*u]ideras *ABDK*

1689 cobrizos *B* : cobrizo*s *ADK*

1721 DOÑA ALCALDESA : ~~DOÑA ALCALDESA~~ *~~DON ALCALDISÍSIMA~~*DOÑA ALCALDESÍSIMA *ADK* : DOÑA ALCALDESA *~~DON ALCALDÍSIMO~~ *B*

1760 fiacres : fiancre *ADK* : fiancre*s *B*

1768 húmedo humo : ~~humo~~ húmedo *humo *ABDK*

1789 sanguinoliento *AB* : sanguinol~~i~~ento *DK*

1814 manguitos *B* : manguitos *carniceriles *ADK*

1818 ab-aeternis *B* : ab aeternis *ADK*

1834 alcaldísimo : alcald~~e~~*í]s~~a~~*imo *ABDK*

1890 en mi : en *mi *ABDK*

1910 amo : amo~~r~~ *ABDK*

1940 caras-de-memas : cara*s]-de-memas *ABDK*

1942 patillas : pa~~n~~tillas *ABDK*

1971 zancas : zancas ~~xxxxxxxxxx~~ *ABDK*

2051 hallaba : hallaba~~n~~ *ABDK*

Segunda sección (A, B, E, F)[30]

[portada de parte II] segunda sección / los cantos léidicos / o / propiamente infernales *ABF* : ~~Ø~~ *E*

86 culinín : ~~culín~~*culito *AE* : culi~~n~~*nín *B* : ~~culín~~*cul *F*

90 andando chico! : ~~adelante~~ *andando] chico*! *ABEF*

119 azufre : azfre *AEF* : az*u]fre *B*

124 ese círculo de sueños *AB* : *ese círculo de sueños *E* : ~~Ø~~ *F*

129-130 érase / (o no) : no érase *B* : ~~no~~ erase *AEF*

131 vez *B* : vez *(o no) *AEF*

132 no niño : ~~niño~~ *no niño *AEF* : niño *B*

139 pobre papá : pobre xxxxx papá *ABEF*

140 pluma verdugo *B* : pluma-verdugo *AEF*

151 nocarne : incarne *AEF* : ~~in~~*no]carne *B*

152 inchocolate : nochocolate *AEF* : ~~no~~*in]chocolate *B*

187 que ya es sabido : ~~ya~~ que *ya] es sabido *ABEF*

189-190 desciende /de los perros : desciende /del perro *AEF* : desciende /~~del perro~~ *B*

190 escritos : *escrito *AEF* : *~~escrito~~ *de los perros escritos *B*

193-194 de sombras /roñosas : ~~roñoso~~ de sombras roñosas *ABEF*

233-234 carmín / en el suelo : xxxx carmín *en el suelo *ABEF*

334 escrutó : escr~~i~~ *u]tó *ABF* : ~~Ø~~ *E*

343 productor : producto*r] *ABEF*

385 somorrostro s.a. *B* : somorrostro *somorrostro] s.a. *A* : ~~Ø~~ *EF*

474 de tres cabezas : *de tres cabezas *ABEF*

588 escobos : escobo~~r~~ *s *ABEF*

---

[30] La profunda reescritura de **H** requiere un estudio específico, por incluir diferencias estructurales y de extensión, irreductibles al esquematismo de un aparato crítico. Por esta razón no se incluye en el registro de variantes aquí sistematizado.

621 y ellos a retratarse : *y ellos a] ~~para se~~ retratar~~an~~*se *AEF* : *y] ~~para se~~ *ellos a] retratar~~an~~*se *B*

719 rayas *B* : *rayas *AEF*

1139 partera : ~~de los partos~~ *~~bien parir~~ *partera *AEF* : ~~de los partos~~ *~~de bien parir~~ *xxxxx *de ayudar a parir *B*

[1140] ~~Ø~~ *AEF* : *ni a Dios *B*

1156 que se vislumbran bien : que bien ~~que se nota~~ *~~vislumbra~~ fuerte vislumbran *AEF* : ~~que bien que se nota~~ *que se vislumbran bien *B*

1157 las resultas : *~~que~~] ~~fue de resultas~~ *las] resultas *ABEF*

1158 escurriduras últimas : últimas escurriduras *AEF* : ~~últimas~~ escurriduras *últimas *B*

1278 y-el-ojisavellana-jamesbón : ~~y-el-alendelón-ojisazules~~ *y el ojisavellana jamesbón *ABEF*

1303-1304 zarevich alendelón / ojisazules : zarevich xxxxx *alendelón *ojisazules *ABEF*

1319 -inmortal-racial : -*inmortal *racial *AEF* : *~~de siempre~~ *inmortal *B*

1514-1515 planchado de ropa / de la limpieza municipal riego recogida de basuras y conservación del/alcantarillado : p*lan]chado de r*opa] de la limpieza municipal riego recogida *de] basuras y /conservación del *alcan]tarill*ado *AEF* : planchado de ropa de la limpieza municipal riego recogida de basuras y /conservación del alcantarillado *B*

1619-1620 fin de los cantos / léidicos *B* : *fin *AEF*

[apéndice] ~~Ø~~ *BE* : ha de dejarse (…) dante alighieri *AF*

tercera parte (B, C, I)

[portada] tercera parte / el paraíso / (con un poco de averno / (enjalbegado / y el segundo llano léidico : tercera parte / EL PARAISO / (con un poco de averno / (enjalbegado / y el segundo llanto / léidico *BC* : ~~Ø~~ *I*

[segunda portada] drama de la dama / entre las blancas / llamas *BC* : DRAMA DE LA DAMA / QUE LAVA ENTRE / LAS BLANCAS LLAMAS (DRAMA DE LA PARDA DAMA) / (que en los celestes retretes / celestes pingajos lava) / (posibilidad de montaje / teatral-circense) / Original de LUIS RIAZA *I*

1 superior.- *I* : superior *BC*

21 sexos *BC* : seres *I*

32 que lo habitan *BI* : ue lo habitan *C*

33 gentuza *BC* : gentura *I*

69 toboganes : *toboganes *B* : rampas *C* : ~~Θ~~ *I*

70 rampas *B* : *toboganes *C* : ~~Θ~~ *I*

92 (para *I* : (para~~ł~~ *BC*

125 parda *I* : *parda *BC*

133 nuestra *BC* : vuestra *I*

151 con el prójimo *BI* : ~~Θ~~ *C*

160 y ved por fin : *y ved por fin *BC* : ~~Θ~~ *I*

161 a nuestro hijo/hija : *a] nuestro hijo/hija *BC* : nuestro hijo/hija *I*

162 que yace : *que yace *BC* : yace *I*

173 ella en cambio : ella *ella en cambio] *B* : ella *en cambio] *C* : ella *I*

[189] CARTEL *BC* : CARTEL: *I*

234 cruces gamadas *I* : calaveras bordadas *cruces gamadas *BC*

[261] CARTEL *BC* : CARTEL: *I*

[263] AFUERA *BC* : FUERA *I*

276 de *I* : del *BC*

318 sonar *I* : sona~~ł~~*r *B* : sonal *C*

351 vos madam : vos xxxxx *madam *BC* : vos misma *I*

355 que *I* : *que] *BC*

356 lista *I* : lista d *BC*

357 los *CI* : los *los *B*

372 habitaciones? *I* : habitaciones *BC*

373 lacaya *BC* : lacayo *I*

374 dedo *BC* : ledo *I*

391 todavía *BC* : todavía! *I*

395 sus padres *BC* : sua padres *I*

461 fascista *I* : pelleja *fascista *BC*

465 señorito? : señorito *BC* : señorito*? *I*[31]

473 otras cosas *I* : otras xxxxx cosas *BC*

481 señorito? : señorito*? *BC* : señorito *I*

501 de madam : de dama madam *BC* : de dama *I*

506 vomita *I* : movita *BC*

571 ebrio de resplandores : ebrio *de xxxxx xxxxx resplandores *B* : ebrio *de resplandores *C* : ebrio *I*

615 liberador *BC* : libertador *I*

619 de la *I* : de/la *B* : dela *C*

620 te lo *I* : te/lo *BC*

635 maldad nocturna : maldad *nocturna *BC* : maldad *I*

666 tailler : ta*i]ller *B* : ta*i]lle*u]r *C* : traje *I*

720 hasta *I* : hastal *BC*

759 allí arribita : *allí arribita *BC* : ϴ *I*

761 continúo *B* : continúa *C* : continúas *I*

[789] ϴ *BC* : midei! *I*

836 padre? *I* : padre*? *B* : padre *C*

838 poco socarrado : poco xxx socarrado *BC* : poco sacarrado *I*

872 banquete *I* : banquetes *BC*

903 *en ia.*- *B* : en a *C* : en a.- *I*[32]

906 tripita? : tripita*? *BC* : tripita *I*

907 túnica *I* : xxxxxx túnica *BC*

909 velo *I* : xxxxxx velo *BC*

927 y sube : *y] sube *B* : sube *CI*

938 padre? : padre*? *BC* : padre *I*

946 pasante? *I* : pasante*? *BC*

947 corderilla *BC* : corderita *I*

964 AL *I* : xxxxx al *BC*

[1017] PARAÍSO *BC* : PARAISO CELESTIAL *I*

---

[31] Se ha consultado un ejemplar de la revista proporcionado por el autor, donde había corregido a mano el texto impreso.

[32] En **B** la letra «i» ha quedado marcada muy tenuemente, muy probablemente por un golpe de dedo sobre la tecla de menor intensidad que el resto. En **C**, compuesto por una copia mediante papel carbón esta letra no se ha entintado sobre el papel (manteniéndose el espacio resultante en blanco), de donde pasa la omisión a **I**.

1039 vasconia *BC* : Vasconia *I*

1043 trabajar *I* : trabar*jar *BC*

1068-1069 especie / de telaraña *BC* : gran telaraña *I*

1076 acerca *BC* : acerta *I*

1080 como *I* : xxxxx como *BC*

1081 hasta *I* : hastal *BC*

1084 lavada : ~~limpita~~ *lavada *BC* : limpita *I*

1093 el : el río *BC* : río *I*

1094 pardo río : pardo *río *BC* : pardo *I*

1107 puños *BC* : mismos puños *I*

1149 entretanto *BC* : entratando *I*

1168 conjuga *I* : ~~conjugá~~ *conjuga *B* : conjugá *C*

1169 vuestras exóticas pupilas : vuestros ~~ojos~~ exóticos *pupilas *BC* : vuestros ojos exóticos *I*

1171 zopenca! *I* : zopenca*! *B* : zopenca *C*

1181 llevan ya! : llevan *ya! *BC* : llevan! *I*

1185 lo *I* : los *BC*

1216 estúpidos consejos : ~~consejos~~ estúpidos *consejos *BC* : consejos estúpidos *I*

1220 *azafata*.- pero señora : *azafata.- pero señora *BC* : ~~Ø~~ *I*

1221 *beatriz*.- : *beatriz.- *B* : ~~Ø~~ *CI*

1231 *azafata*.- pero señora : *azafata.- pero señora *BC* : ~~Ø~~ *I*

1232 *beatriz*.- : *beatriz.- *B* : ~~Ø~~ *CI*

1260 monada : mon~~ería~~*ada *B* : monería *CI*

1271 pequeña ciruelucha : pequeña ciruela*ucha *B* : peque*ñ]a ciruela*ucha *C* : pequeña ciruela *I*

1274 esmeralditas *I* : ~~esmeraldas~~ esmeralditas *BC*

1291 qué puede representarnos? *I* : qué xx puede representar*nos? *BC*

1294 vendimia! : vendimia*! *B* : vendimia *CI*

1314 arrendador *I* : arrandador *BC*

1329 capataz-poeta *I* : ángel capataz-poeta *BC*

1334 el *I* : del *BC*

1350 leidi *I* : xxxxx leidi *BC*

[1413] ~~Ø~~ *I* : es algo húmedo *BC*

1419 ya : *ya *BC* : ~~Ø~~ *I*

1455 bailamos amigo *I* : bailamos xxxxx amigo *BC*

1485 mi buen cuadernito *I* : ~~el~~*mi buen] cuadernito *BC*

1512 algún *I* : xxxxx algún *BC*

1525 no es otro que el hijo *I* : ~~se trata del hijo~~ *no es otro que el hijo *BC*

1534 qué te has llegado *I* : que *te] has llegado *B* : que has llegado *C*

1551 alguna prenda *I* : alguna xxxxx prenda *BC*

1555 recado te traes *BC* : recado me traes *I*

1565 dama *BC* : dame *I*

1570 eterna *BC* : eternas *I*

1576 tanta *BC* : tantos *I*

1598 *inferior*.- puntos suspensivos : *inferior puntos suspensivos *BC* : ~~Ø~~ *I*

1649 cien hermosas fanegas *I* : cien *hermosas] fanegas *BC*

1652 cambiador.- una hermosa y linda : cam~~p~~*b]iador.- una *hermosa y] linda *B* : campiador.- una *hermosa y] linda *C* : cambiador.- una hermosa y lindra *I*

1657 delicados! *BC* : delicados *I*

1668 alazanes *BC* : alazones *I*

1671 alazanes *BC* : alzanes *I*

1701 y el bidé? *I* : y del bidé? *BC*

1722 la mujer *I* : ~~su~~*la] mujer *BC*

1731 a mi ruina *I* : a ~~arruinarse~~*mi ruina *BC*

1751 tatarita-taratita *BC* : tatarita-tatatita *I*

1758 ay *BC* : ay! *I*

1765 la *I* : le *BC*

1808 cartas *I* : castas *BC*

1820 pide carta *I* : pide una carta *BC*

1823 y aún pedís? *I* : *y] aún pedis? *BC*

1899 carbones? *I* : carbones*? *BC*

1903 tú ya *I* : ~~y~~a tú ya *BC*

1930 cuántas tenéis? *I* : cuantas tenéis*? *BC*

1931 trece! : ~~infame~~ trece! *B* : ~~infame~~ *trece! *C* : trece *I*

1977 terrible : ~~ho~~*te]rrible *BC* : horrible *I*

1990 si *I* : sin *BC*

2015 tendrás *BC* : tendrá *I*

2045 pasadito por la boda *I* : vestido de dulce novia *pasadito por la boda *BC*

[2048] ~~O~~ *I* : unicamente *BC*

2048 las tierras *I* : ~~que~~*las] tierras *B* : que tierras *C*

2049 únicamente : *únicamente *BC* : han sido enjalbegados *I*

2050 han sido enjalbegados *BC* : únicamente *I*

2088 lassambr : lassambr~~e~~ *B* : lassambre *CI*

2125 drásticos *I* : drá*s]ticos *BC*

2126 suiza! : suiza*! *BC* : Suiza! *I*

2127 londres! : londres*! *BC* : Londres! *I*

2137 notr'etripé : notr*´]etripé *BC* : notr etripé *I*

2157 el *I* : ~~la~~ el *BC*

2169 la teleografía *I* : le ~~teolografía~~ teleografía *BC*

2172 la geoestática *I* : la ~~geodinámica~~ geoestática *BC*

2174 esteticodinámica *BC* : esteticadinámica *I*

2177 y *BC* : de *I*

2194 praxificar! *I* : praximicar! *BC*

2196 eso *BC* : ésto *I*

2210 mutuos *BC* : nútuos *I*

2215 y los chicos *I* : y ~~así verán~~ *los chicos *B* : y así verán *C*

2216 de paso así verán *I* : de paso *así verán *B* : de paso *C*

2236 madrepaternas *I* : madrepa~~r~~ternas *BC*

2241 señorito/ita *I* : señorita/ito *BC*

2272 clínica! *BI* : clínica *C*

2276 lavando ropa y tendiendo : ~~sus leídicos depureos~~ *lavando ropa y tendiendo *BC* : ropa lavando y tendiendo *I*

2301 mi tierra *I* : ~~mis padres~~ *mi tierra *BC*

2312 cronista.- suena un réquiem miserérico *I* : cronista.- suena un réquiem *miserérico *BC*

2313 reventador.- no es el temor *I* : reventador:- no es *el] temor *BC*

2322 SEÑORAS *BC* : SEÑORA *I*

2382 devoción *I* : devo~~l~~ción *BC*

2394 de día *BC* : día *I*

2419 padre! : padre*! *B* : padre *CI*

2420 marido! : marido*! *B* : marido *CI*

2421 mío! : mio*! *B* : mío *CI*

2423 no me hacéis *I* : no xxxxxxxx *me hacéis *B* : no me hacéis *C*

[apéndice] *BC* : ~~O~~ *I*

Zamora : Zamo~~X~~*r]a *BC*

agustín garcía : *agustín garcía *BC*

milton : ~~t.s. eliot~~ *milton *BC*

luis riaza : *luis riaza *BC*

Reproducción de una página corregida

Seguramente debido a una confusión que generó que se traspapelara el folio, la encuadernación en el mecanoscrito que contiene la obra completa incluyó por duplicado una página. En ella se aprecian perfectamente las alteraciones que, al margen de las correcciones hechas a mano, se aplicaron al texto en el devenir de su composición.

La numerada como I debe de corresponder a una redacción más temprana. De hecho, en la versión rotulada como *Nuevo infierno divino* la página 96 es idéntica a esta (posiblemente una copia en papel carbón), y añade a mano «FIN», antecediendo a la nómina de autores citados. Esto indica que corresponde al estadio en que no se concebía una tercera parte.

Sin embargo, es básicamente esta versión la que pasa al *Libro de los anillos infernales*, cuyo final solo presenta ligeros cambios y mantiene lo esencial de lo que se altera en la página II. Este es el texto editado en su final:

(NO GLORY FOR MAN
PAS DE GLOIRE POUR L'HOMME
GLORIA NEGADA AL HOMBRE)

que el reino de la gloria
no es para el hombre
hasta que los hombres
dejen de ser tratados
por los hombres
como hormigas ciegas
y condenadas
a
NEVER MORE
RIVEDER LE STELLE

fin de la comedia
(no-divina

Ello apuntaría a que Riaza procedió a la segmentación de la obra antes de llevarla a su conclusión plena y definitiva. No hay que pensar, sin embargo, que esto ocurriera cerca de 1980, cuando obtuvo el Premio de Poesía «Ciudad Alcalá de Henares», ya que podría haber optado con anterioridad a otros premios, como se deduce del caso de los *Cantos leyendonegrosos* a tenor de las copias conservadas y sus marcas en ellas.

En el proceso de formación de lo que acaba siendo la *Nueva divina commedia* la consiguiente reescritura incide en cuestiones estructurales, como al añadir un cierre correspondiente a una parte, no a una obra completa (al modo del «FIN» de la versión previa), pero también en cambios en el plano estilístico («como hormigas cegatas / y condenadas» > «como si de hormigas cegatas / se tratase / condenadas»). Con rasgos de las dos alteraciones aparece el inserto en prosa, como en una voluntad decidida de mostrar a través de una cita más directa de Marx el pensamiento que sostiene la obra en su parte conceptual.

Debió de ser en el proceso de revisión cuando el folio original quedó agrupado con la nueva versión, en una duplicación que nos resulta doblemente reveladora: del complejo proceso, lleno de idas y venidas, de constitución del texto y de la labor artesanal (antes de acceder a la fotocopia o el ordenador) realizada por quien volvía a transcribir por completo el texto, respetando escrupulosamente la maquetación, aunque dejando a veces huellas de corrección de algún error de mecanografía (como en «re~~n~~ino»).

- 96 -

y vi
a los hombres convertidos
en hormigas de cueva
lúgubres murciélagos
sin jugo
volando alrededor
de los círculos
galeotes de caverna
con los ojos reventados
y remando en lo oscuro

y vi
a los hombres
arrancando costrones
de la tierra
para los otros

el producto de su carne
incumplida
serles arrebatado
para iluminar
los jardines de enfrente

los jardines
en donde habitaban
los banqueros mercantiles
the generous patrons of art
the statesman and the rulers
des distingués fontioners publics
magnates industriales
pequeños contratistas
damiselas de coctel

y los ricos
y los capitanes
y los fuertes
y los elegidos
y los príncipes
en resumidas cuentas
de la gloria

no glori for man
pas de gloire pour l'homme
no existe gloria para el hombre

el reino de la gloria
no es para el hombre
en tanto que el reino
de la libertad
no se consiga
en tanto que los hombres
dejen de ser tratados
como hormigas cegatas
y condenados
a
never more
riveder le stelle

y vi
a los hombres convertidos
en hormigas de cueva
lúgubres murciélagos
sin jugo
volando alrededor
de los círculos
galeotes de caverna
con los ojos reventados
y remando en lo oscuro

y vi
a los hombres
arrancando costrones
de la tierra
para los otros

el producto de su carne
incumplida
serás arrebatado
para iluminar
los jardines de enfrente

los jardines
en donde habitaban
los banqueros mercantiles
the generous patrons of art
the statesman and the rulers
des distingués fontioners publics
magnates industriales
pequeños contratistas
damisélas de coctel

y los ricos
y los capitanes
y los fuertes
y los elegidos
y los príncipes
en resumidas cuentas
de la gloria

no glori for man
pas de gloire pour l´homme
no existe gloria para el hombre

el reino de la gloria
no es para el hombre
en tanto que el reino
de la libertad
no se consiga

prosa y el reino de la libertad sólo puede consistir en que el hombre y los productos a él asociados regulen racionalmente su intercambio de materiales con la naturaleza y lo coloquen bajo una fiscalización colectiva en lugar de verse dominados por él

como si de hormigas cegatas
se tratase
condenadas
a
never more
riveder le stelle

fin de los cantos
léidicos

Referencias intertextuales explicitadas

Vale recordar las palabras con que Riaza introduce su listado: «ha de dejarse constancia de que han sido sistemática y vilmente despojadas de sus propiedades de pluma las siguientes firmas inmortales encontradas durante el largo viaje». La expresión y, sobre todo, el gesto son significativos. La explicitación de lo que podría tomarse como un plagio convierte la taracea de citas en un intencionado juego, donde la obra se concibe como un collage o un palimpsesto, de escrituras que se superponen y se alimentan mutuamente, con un sentido postmoderno de la tradición. La formulación cuestiona el principio de autoría como legitimador de la obra, avanzando una práctica homologable a la del *copyleft*, que convierte la literatura precedente en un repositorio de uso común, coincidiendo con la propuesta barthesiana vigente en aquellos años sobre la primacía de *l'écriture* sobre el propio autor; si el pensador francés extiende su acta de defunción, Riaza, según su propia caracterización del acto, se convierte en un saqueador de tumbas.

La nómina no agota todos los ecos de intertextualidad rastreables en los versos de la *Nueva divina commedia*, pero la selección es tan explícita del procedimiento como de las características de los hipotextos más recurrentes o de mayor importancia. De un lado, la matriz de Dante, en la base de una línea culturalista que culmina, con el paso por el simbolismo francés, en los autores señeros del modernismo anglosajón; de otro, fragmentos de discursos popularizados, desde los de la tradición cristiana, oriental o andaluza a los que constituyen, si no formas de los *mass media*, verdadera «literatura gris», al modo de textos tan funcionales como guías turísticas, ferroviarias o de transportes urbanos. Entre ambos extremos se sitúan los nombres característicos de la tradición española en el siglo XX (Unamuno, Machado, Juan Ramón, Lorca…), que es la que Riaza (en un edípico asesinato del padre) pretende demoler con su alternativa, por oposición a los valores estéticos de aquellos y a su manipulación ideológica. Una última categoría la componen los autores y obras excluidos de la relación, pese a estar subyacentes en las múltiples alusiones más o menos directas en los versos, como un componente más del pastiche que conforma la obra. La decisión del autor debe funcionar como una invitación al lector no para distinguir a la manera machadiana las voces de los ecos, sino para estar atentos a la polifonía de la *Nueva divina commedia*, a fin de percibir en una parte importante de sus versos voces que están hechas de ecos.

En unos breves apuntes sobre la identificación y el funcionamiento de este mecanismo de citación, seguimos la nómina riacesca, cambiamos su remisión a páginas por la numeración de los versos, los recordamos con su transcripción a la izquierda, colocamos al lado derecho el hipotexto aludido y lo completamos con algunas identificaciones y sugerencias de lectura. Se respeta el uso de mayúsculas y minúsculas que el mecanoscrito aplica a los nombres de los autores.

En el canto primero

A. RIMBAUD (I, 116-122)

descripción
del afuera

la corneja fiel
se mojaba
en los céspedes
pulimentados
de alrededor
del panteón
de la familia

Les corbeaux

Seigneur, quand froide est la prairie,
Quand dans les hameaux abattus,
Les longs angelus se sont tus...
Sur la nature défleurie
Faites s'abattre des grands cieux
Les chers corbeaux délicieux.
Armée étrange aux cris sévères,
Les vents froids attaquent vos nids!
Vous, le long des fleuves jaunis,
Sur les routes aux vieux calvaires,
Sur les fossés et sur les trous
Dispersez-vous, ralliez-vous !
Par milliers, sur les champs de France,
Où dorment des morts d'avant-hier,
Tournoyez, n'est-ce pas, l'hiver,
Pour que chaque passant repense!
Sois donc le crieur du devoir,
Ô notre funèbre oiseau noir!
Mais, saints du ciel, en haut du chêne,
Mât perdu dans le soir charmé,
Laissez les fauvettes de mai
Pour ceux qu'au fond du bois enchaîne,
Dans l'herbe d'où l'on ne peut fuir,
La défaite sans avenir.

El poema se recoge en el apartado «Obra poética» de Rimbaud, *Obra completa. Prosa y poesía*, ed. bilingüe, trad. J.F. Vidal-Jover, Barcelona, Ediciones 29, 1977, p. 265. En francés, lengua que Riaza manejaba, «corbeau» designa por igual el cuervo y la corneja. La composición, con la proyección sentimental que el poeta hace sobre la simbólica figura animal, despliega una imagen de muerte y desolación que otorga un trasfondo de densidad al esquematismo descriptivo de la acotación. A través de otros poemas, como «Le bateau ivre», y de libros como *Une saison à l'enfer*, el autor francés alimenta la imaginería del texto riacesco hasta componer uno de sus ejes.

EZRA POUND (I, 159)

ye li tu le livrs
sol poniente grand couturier

As the young lizard extends his leopard spots
along the grass-blade seeking the green
midge half an ant-size
and the Serpentine will look just the same
and the gulls be as neat on the pond
and the sunken garden unchanged
and God Knows what elseis left of our London
my London, your London
and if her green elegance
remains on this side of my rain ditch
puss lizard will lunch on some other T-bone

sunset grand couturier

La cita del verso que cierra el pasaje final del 80 de los *Cantos* de Ezra Pound actualiza con su reconocible referencia y el juego de plurilingüismo otra de las claves estilísticas y compositivas que Riaza superpone al hipotexto dantesco. Esta obra mayor en la vanguardia del modernismo anglosajón apunta el tono y la clave estética de la *Nueva divina commedia* y abre líneas de lectura paralelas a la estrictamente argumental.

canto segundo

DANTE ALIGHIERI (I, 225-226)

in medio del camino de la vida	Nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai per una selva oscura che' la diritta via era smarrita.

Los tres primeros versos del *Inferno* dantesco, de los más conocidos de la obra, actualizan al nivel microtextual la utilización del modelo de la *Commedia* en el plano estructural, avanzando, como en el encuentro del personaje Dante con las tres fieras, en el descenso por los círculos infernales, que en la obra de Riaza compondrán, en la primera parte, los distintos momentos simbólicos de la historia nacional, no menos sangrienta y endiablada.

En los versos 304-308 Riaza convoca la figura de la Sibila, presente también en la obra de Dante (hacia el final del XXXIII, último canto del *Paradiso*). El personaje establece una relación intertextual con *The Waste land*, de Eliot, el poeta citado a continuación. Riaza se inscribe así, más que en un procedimiento de imitación de un modelo, en una reconocible y prestigiada tradición. Fernando Casales ha establecido en la escatología las bases de la relación entre el florentino y el angloamericano («Visiones escatológicas: Dante Alighieri y T.S. Eliot», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 2005 <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero30/vescatol.html>, indagando en el significado de la Sibila de Cumas, que remite a su referencia en la *Eneida* de Virgilio.

canto tercero

T.S. ELIOT (I, 401-403)

so many! I had not thought death had undone	A crowd flowed over London Bridge, so many, I had not thought death had undone so many.

Los versos 62-63 de *The Waste Land* son anotados por el propio Eliot, citando los versos 55-57 del canto III del *Inferno* dantesco («si lunga tratta / di gente, ch'io non avrei mai creduto / che morte tanta n'avesse disfatta»), en otra muestra de las intensas relaciones metaliterarias, a través de las citas sobre las que Riaza compone su obra. La cita recurre, ampliada en II, 754-757 (a crowd flowed over ARENAL bridge / so many! / so many! / I had not thought death had undone). Entre las demás alteraciones del texto de Eliot, al sustituir el puente de Londres por el de Bilbao Riaza no solo atrae el mundo de *La tierra baldía* a la línea argumental de la *Nueva divina commedia*, sino que añade un punto de humor y de ironía que multiplica los efectos en el juego de espejos literarios desarrollado a través de los ecos y actualizaciones.

W.C.WILLIAMS (I, 420-427)

all along the road the reddish	and fallen
purplish	
forked	patches of standing water
upstanding	(…)
twiggy	All along the road the reddish
stuff of bushes	purplish, forked, upstanding, twiggy
	stuff of bushes and small trees
and fallen	with dead, brown leaves under them
patches of standing water	leafless vines—

Riaza cita, con su habitual manipulación, los versos 6-7 y 9-13 de «Spring and All» de William Carlos Williams. La composición se inicia como un camino hacia un «contagious hospital» y está salpicado de imágenes de desolación características del texto de Riaza, que añade una versión castellanizada de los versos del poeta imaginista norteamericano.

MARK VAN DOREN (I, 501-503)

amber sunstream	This amber sunstream, with an hour to live,
with an hour to live	Flows carelessly, and does not save itself;
flows carelessly	

Este poeta estadounidense (1894-1972) es uno de los menos conocidos en la galería de Riaza. Su poema «This amber sunstream» comienza con una lírica imagen del crepúsculo, que concluye con un emparejamiento con la muerte en los versos finales: «No living man in any western room / But sits at amber sunset round a tomb». Aun sin citar expresamente este pasaje (como si esperara esta aportación del lector o se tratara de una burlona concesión a su gusto personal), Riaza lo usa a modo de puente para conectar con la ambientación creada para esta parte de la obra.

JIMÉNEZ, D. JUAN RAMÓN (I, 586-587)

burros peludos de algodón	Platero es pequeño, peludo, suave; tan blando por fuera, que se diría todo de algodón, que no lleva huesos. Sólo los espejos de azabache de sus ojos son duros cual dos escarabajos de cristal negro.
peluches de azabache	

Las frases iniciales de la primera pieza de *Platero y yo* del poeta de Moguer es el paradigma de una lectura deformada por la popularización, en un ejercicio de memoria, propio de la escuela denunciada en la *Nueva divina commedia*, que convierte el ejercicio lírico de Juan Ramón en una obra infantil e identificada con un cierto tipismo andaluz. Es esta construcción de valor de la obra, como ocurre con la de Lorca, la que sustenta el juicio negativo de Riaza, al colocarlos como últimas manifestaciones de una historia y de una tradición literaria nacionales con la consideración de ya agotadas, tras constituir la base de los males presentes, tanto en lo político como en lo artístico.

FEDERICO GARCÍA (I, 589-595)

cigarrones de sombra
oliviyos con los haces de bronce
y enveses de aceituna
lentiscos y almoradujes
guardias civiles de alcaravea
gitaniyos de clavo
y toreriyos de canela lunera

En el contexto ideológico señalado en el comentario a la cita anterior, los versos se cargan de sabor lorquiano con un claro sentido burlón y caricaturesco, enfatizando los rasgos más reconocibles del *Romancero gitano* y el *Poema del cante jondo*. Junto al eco juanramoniano, esta parodia sirve para caracterizar el folklorismo andaluz que el régimen franquista convirtió en un estandarte nacionalista.

ANÓNIMO ORIENTAL

No se ha podido identificar con precisión el hipotexto actuante en el pasaje que discurre a partir del v. 628, con un emir como protagonista. Puede tratarse de alguna de las narraciones recogidas en *Las mil y una noches*, con las que comparte el carácter de las figuras y de una escena de tintes oníricos.

FOMENTO NACIONAL DE TURISMO, SECCIÓN DE PUBLICACIONES

Localizar la edición exacta de la guía turística polilingüe que pudo manejar Riaza para entresacar los fragmentos en prosa intercalados entre los versos 782 y 809 puede resultar menos arduo que poco pertinente, por cuanto es clara la procedencia y la funcionalidad que estos pasajes de escritura utilitaria y estereotipada tienen en cuanto cristalización de un imaginario manipulado y su utilización con pretensiones mercantiles, muy ligados al impulso desaforado del turismo desde finales de los años 60 y los objetivos del desarrollismo tecnocrático del régimen. Como los carteles, multiplicados en la tercera parte, la inserción de este tipo de textos referenciales y nada literarios tiene un inequívoco apoyo en los recursos dramatúrgicos y escénicos de Bertolt Brecht, con quien nuestro autor tiene bastantes conexiones, por más que discutiera esta vinculación y la cuestionara mediante la ironía en la *Representación de don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes*, en cuya nómina equivalente a la que comentamos (en este caso al inicio del texto) también «se guarda gran reconocimiento al Consejo de Su Majestad de la Santa Inquisición por la generosa cesión de las actas de uno de sus prudentes procesos, como, asimismo, a la Compañía Telefónica Nacional de España, por su inapreciable aportación de la 'Guía de Madrid y su provincia'».

FRANZ KAFKA (I, 923-925)

fin del entrecanto	los gusanos
del primer canto	los gusanos
entrecantos	los gusanos

La tirada de maldiciones, con su carácter imprecatorio, podría presentar conexión con algún pasaje del narrador de Praga. Se separan de su tono habitual, no obstante, por su mezcla de aire popular y surrealista, con una solución hiperbólica que se contamina de ironía, propiciada por la acumulación. Aun siendo un elemento casi anecdótico, en el cuento «Un médico rural» encontramos un pasaje con una imagen que en su detallismo estomagante adquiere una fijación simbólica que puede ser la que evoca el delirante cierre del entrecanto: «El costado derecho, cerca de la cadera, tiene una herida grande como un platillo, rosada, con muchos matices, oscura en el fondo, más clara en los bordes, suave al tacto, con coágulos irregulares de sangre, abierta como una mina al aire libre. Así es como se ve a cierta distancia. De cerca, aparece peor. ¿Quién puede contemplar una cosa así sin que se le escape un silbido? Los gusanos, largos y gordos como mi dedo meñique, rosados y manchados de sangre, se mueven en el fondo de la herida, la puntean con sus cabecitas blancas y sus numerosas patitas» (Franz Kafka, *7 mejores cuentos*, ed. August Nemo, Tacet Book, en red, s. p.).

UNAMUNO, D. MIGUEL DE (I, 1014-1043)

A SU DERECHA
dijo la muerte
SORIA

camposantucho cárdeno
dijeron
por las pintadas tapias

paséate paloma mía y queridita hasta que la
/muerte nos reviva
por el arco de ballesta
que describe
el padre-río-nostro
desde las barbas de nieve
hasta el agüilla podre
escurriéndosele
por las comisuras
de un olmo reseco

húndete paloma querida eterna y siempre
/repetida
en los cenizales encinares
que te vieron nacimorir
ha tanto tiempo

otro río medular

ya se oyen más cerca
más cerca
más cerca
las galopadas
de los fundadores

otro empujón al viaje
otra serrija calva
y asoma ya
el barbibellido

MÍO CID

Castilla

Tú me levantas, tierra de Castilla,
en la rugosa palma de tu mano,
al cielo que te enciende y te refresca,
al cielo, tu amo,

Tierra nervuda, enjuta, despejada,
madre de corazones y de brazos,
toma el presente en ti viejos colores
del noble antaño.

Con la pradera cóncava del cielo
lindan en torno tus desnudos campos,
tiene en ti cuna el sol y en ti sepulcro
y en ti santuario.

Es todo cima tu extensión redonda
y en ti me siento al cielo levantado,
aire de cumbre es el que se respira
aquí, en tus páramos.

¡Ara gigante, tierra castellana,
a ese tu aire soltaré mis cantos,
si te son dignos bajarán al mundo
desde lo alto!

La imagen de Castilla ideológicamente construida por los autores de la llamada «generación del 98», entre los que destacan los incluidos en la nómina riacesca (Machado, Unamuno, Azorín), se levanta como una respuesta a la crisis desde presupuestos de interiorización y un nacionalismo cercano a la autarquía estética, en cuyas antípodas se sitúa la abierta escritura riacesca. En el pasaje de la *Nueva divina commedia* se acumulan a través de reconocibles términos y sintagmas muchos de los componentes de ese imaginario construido con elementos del paisaje natural, que aparecen en el poema «Castilla» de Unamuno sosteniendo el inequívoco sentimiento del hablante lírico, que es justo lo que Riaza quiere desconstruir a lo largo del alegórico viaje de sus personajes. Con no pocas de sus habituales contradicciones, el autor vasco

situó la figura del Cid en el eje de sus reflexiones sobre la historia nacional y la imagen castellana.

GUÍA OFICIAL DE LOS FERROCARILES ESPAÑOLES (I, 1044-1069)

A SU DERECHA
dijo la muerte
ÁVILA MÁLAGA CÁCERES
JÁTIVA MÉRIDA CÓRDOBA
CIUDAD RODRIGO SEPÚLVEDA
ÚBEDA ARÉVALO FRÓMISTA
ZUMÁRRAGA SALAMANCA
TURÉGANO ZARAGOZA

(cordoncillo de cadáveres

noble Tío Cid
que a todas tomará
y jalón abajo

A SU DERECHA

ARCOS DE JALÓN
SANTA MARÍA LA REAL DE HUERTA
ARIZA
CETINA
ALHAMA
BUBIERCA
ATECA
TERRER
NAVIDIELLO
LINARES
MALVEDO
Y
CARRIÓN DE LOS CONDES

Como en el caso de las anteriores guías turísticas y el de otros textos informativos citados más adelante, no es determinante (más allá de la curiosidad anecdótica) identificar el soporte preciso en que Riaza pudo recomponer estas series topográficas, máxime cuando estaban en su memoria llevadas por el estudio necesario para aprobar las oposiciones de factor de Correos, cargo que desempeñó muchos años, con los consiguientes viajes en ferrocarril por el norte de España. La capacidad evocadora de estas nóminas a partir de su eufonía es explotada en otras obras del autor, como en *Retrato de dama con perrito*, como parte de las ceremonias crepusculares de la aristócrata para sortear la muerte. Como ilustración de la persistencia de líneas y prontuarios y la cercanía de la serie literaria a la realidad, puede contrastarse la segunda relación del paisaje con lo recogido en el *Itinerario descriptivo militar de España* (Madrid, 1867) y sus indicaciones sobre las estaciones en la línea férrea de Madrid a Zaragoza. Sin mención expresa en la nómina de citas, el procedimiento de series nominativas se repite más adelante en el viaje de la pareja protagonista.

PUEBLOS.	Vecindario.	Distancia en kilómetros.	Número de etapas.	OBSERVACIONES DE LOS PUEBLOS.	OBSERVACIONES DEL CAMINO.
					Guadalajara á Teruel (*núm.* 56), ó sea la carretera de primer órden, conocida por de Alcolea del Pinar á Tarragona. Á 5,5 k. se halla el límite de las provincias de Guadalajara y Soria, y de las capitanías generales de Castilla la Nueva y Búrgos. El Jalon se atraviesa tres veces por puentes de piedra y ladrillo, á 9,5 k. de Alcolea del Pinar, y 1,5 y 3 k. de Esteras de Medina. Á 4 k. de este último pueblo, cruza el ferro-carril de Zaragoza, que sigue tambien el valle, y cruza á la carretera tres veces, entre Juvera y Somaen. En las cercanías de la venta del Tinte, á 6 k. de Esteras de Medina, empalma, por la izquierda, un camino de Hortezuela por Medinaceli (*núm.* 230), y arranca, por la derecha, otro á Salinas y Maranchon (*núm.* 229). Éste sigue por la carretera 2 k., y en el parador de San Francisco se separa, por la izquierda, de ella, para dirigirse á Almazan. Á ménos de 1 k. del citado parador, y á la derecha de la carretera, se encuentra la estacion de Medinaceli, en el ferro-carril de Zaragoza.
Arcos, *v.* (0,5 k. *d.*)..	180	3,5	8ª	Reducido caserío; tiene estacion en el ferro-carril de Zaragoza.	El desfiladero va desapareciendo, y la carretera sigue el curso del Jalon, por su cultivada vega.
Huerta de Ariza, *v.* (0,5 k. *d.*). .	72	10,5		Poca capacidad y pocos recursos. Para entrar en esta villa hay que cruzar el ferro-carril, y pocos metros despues, el Jalon por puente de piedra.	Á 3,5 k. de Huerta de Ariza, está el límite de las provincias de Soria y Zaragoza, y de las capitanías generales de Búrgos y Aragon, y á 9,5 se pasa el rio Nágima por un puente de piedra. Á 13 k. de Somaen empalma, por la izquierda, un camino de Moron, sigue 1 k. por la carretera, y se separa, á la derecha, de ella para dirigirse á Huerta de Ariza y Maranchon (*núm.* 228).
Ariza, *v.*	355	14,5		Ofrece cómodo alojamiento. Tiene	

PUEBLOS.	Vecindario.	Distancia en kilómetros.	Número de etapas.	OBSERVACIONES DE LOS PUEBLOS.	OBSERVACIONES DEL CAMINO.
				estacion en el ferro-carril de Zaragoza.	Á 8,5 k. de Huerta de Ariza, cruza el de Almazan á Monreal de Ariza (*núm.* 227). El ferro-carril sigue por la izquierda, se cruza ántes de los Arcos, y continúa, por la derecha, entre la carretera y el Jalon.
Contamina, *l.*	42	12,0	9ª	Sus casas son poco capaces.	Continúa por terreno de la misma clase hasta pasar Contamina, donde el valle del Jalon, formado por elevados peñascos, estrecha.
Alhama, *l.*	174	2,0		Idem y escasos recursos, excepto en la época de baños; tiene estacion en el ferro-carril de Zaragoza, telegráfica con servicio de dia, completo, y establecimiento de baños acídulo-termales.	Á 8 k., se pasa por un puente el rio Deza. El ferro-carril continúa, por la derecha; á 4 y 5 k. de Bubierca, se cruza, y sigue por dicho lado en el resto de la etapa.
Bubierca, *l.*	276	5,5		Poca capacidad y cortos recursos.	
Ateca, *v.*	834	8,0		Buenas condiciones para alojamiento; tiene estacion en el ferro-carril de Zaragoza y telegráfica con servicio limitado.	
Terrer y Señorio, *l.*	233	8,0	10ª	Mal caserío y escasos recursos; tiene estacion en el ferro-carril de Zaragoza.	Á la salida de Ateca, se pasa el rio Manubles por un puente de piedra, y la carretera continúa por la vega del Jalon. El ferro-carril sigue por la derecha.
Calatayud, *c.*	2485	6,5		Es poblacion cerrada. Reune buenas condiciones para alojamiento; tiene estacion en el ferro-carril de Zaragoza, y telegráfica con servicio permanente.	En Calatayud arranca, por la izquierda, una carretera á Soria (*núm.* 161).
Huérmeda, *ald.* (0,5 k. *i.*).. . .	97	7,5	11ª	Reducidas casas y recursos.	A 0,5 k. cruza el Jalon por un puente de piedra de dos arcos, y se separa, por la derecha, el camino á Daroca (*núm.* 484); á 3,5 se atraviesa el rio Peregil por un puente de mampostería, y
Aluenda, *l.*	44	7,5			
Frasno (El), *l.*	328	4,5		Cómodo aloj. y bastantes recursos.	

ANÓNIMO POPULAR (I, 1204-1206)

alabemos al sebnor y a san isibdoro aquí
por el don destas cibdades que nos manda suyo cid
que levanten cabtedral

Por su grafía antigua identificamos hipotéticamente este pasaje con el aludido en la nómina. No nos ha sido posible, sin embargo, encontrar una fuente textual específica en la que pudiera estar apoyándose Riaza en esta ambientación textual de un pasado castizo a través de la anacrónica recuperación arqueológica del lenguaje.

PABLO NERUDA (I, 1233)

dos o tres conventillos	Se adjudicaron haciendas, látigos, esclavos, catecismos, comisarías, cepos, conventillos, burdeles. y a todo esto llamaron santa cultura occidental.

El característico término del poema XVI del *Canto general* (1950) del poeta chileno contribuye a la polifonía esencial en la *Nueva divina commedia*, al tiempo que actualiza otro de los modelos. Neruda consideró esta obra un «proyecto poético monumental», con claras conexiones con una épica actualizada y democratizada, que adquirió una importante presencia en la España de los estertores del franquismo, por su equilibrada mezcla de compromiso y experimentación vanguardista. Para Riaza, además, supone otra clara referencia en la tradición moderna de los poema-ríos en los que se articula una visión globalizadora.

La indicación en la nómina es que Neruda comparece en dos páginas del texto original. La remisión a la presencia anterior a la señalada no encuentra localización, salvo que se vincule de algún modo al poeta chileno a las «calaveritas» (vv. 1217 y 1219), que, más allá de la referencia más inmediata, es la denominación de unas composiciones populares mexicanas propias de su identitaria celebración del día de difuntos, conmemoración relacionada directamente con la ambientación de la obra riacesca.

DANTE ALIGHIERI (I, 1307)

cosi di ponte en ponte	Così, di ponte in ponte, altro parlando

El primer verso del canto XXI del *Inferno*, que introduce el octavo círculo, otorga una eficaz simbología a la imagen del puente. Riaza, sin embargo, no parece traer aquí la cita con esa finalidad expresiva; más bien aprovecha la mención de los ríos en los versos siguientes, señalando el desplazamiento geográfico por la Península alegórica, para introducir otro hito recordatorio del hipotexto dantesco, marcando una de las líneas de tensión en la arquitectura del poema.

ROBERT LOWELL (I, 1321-1322)

now the hot river, ebbing, hauls its bloody waters into holes	Now the hot river, ebbing, hauls Its bloody waters into holes;

El poeta bostoniano (1917-1977) proyecta en la segunda mitad del siglo XX una imagen integrada de su compromiso político y una línea estética en continuidad del imaginismo de William Carlos Williams. Los versos pertenecen a su poema «The Drunken Fisherman», y a su evocación de «Le bateau ivre» de Rimbaud suma sus imágenes de destructiva degradación, concentradas en el pasaje escogido por Riaza («Ahora el hirviente río, retirándose, arrastra / sus sangrientas aguas hacia agujeros», «El pescador borracho» en traducción de Alberto Girri, en línea) como introducción a las inmediatas referencias a vertederos y pudrideros.

La cita precedente (vv. 1293-1294: «well I remember the walls and the rusty taste of the / new-spilled blood in the air»), no identificada está tomada de Archibald McLeish, *Collected Poems 1917-1982* (Boston, Houghton Mifflin Company, 1985, p. 181): «Well I remember the walls and the rusty taste of the / news-spilled blood in the air: many among us / seeing the priests with their small and arrogant faces».

T.S. ELIOT (I, 1531-1535)

de sábados a lunes aranjueces	The inhabitants of Hampstead have silk hats
de sábados a lunes riosfríos y las granjas	On Sunday afternoon go out to tea
el saloncito de música en palosanto	On Saturday have tennis on the lawn, and tea
jarroncitos del buen retiro	On Monday to the city, and then tea.
fuentes y parterres	

Los versos iniciales de «The Death of the Duchess», en el proceso de composición de *The Waste Land*, son adaptados manteniendo la idea de rutina y repetición ritual, pero ajustando a la monarquía hispánica los hábitos burgueses ironizados en el poema inglés. Siguiendo la práctica extendida en la obra, Riaza trastoca la lógica mantenida en la enumeración de días en el texto de Eliot, con una repetición contradictoria en la que se percibe en las prácticas regias la falta de otro sentido que no sea el de la propia satisfacción.

canto cuarto

C. LEVI-STRAUSS (I, 1656-1657)

(el proceso
(du miel aux cendres

Riaza toma el título de la obra del antropólogo estructuralista publicada en 1968 como segunda entrega de la serie *Mytologuiques*, en continuidad de *Le cru et le cuit*. Funciona como cita introductoria de un canto en que aparece «doña beatriz» o «mi media palomita», situado en un escenario simbólicamente situado «entre la miel / y las cenizas» (vv. 1695-1696). Claude Lévi-Strauss parte de expresiones como «lune de miel, lune de fiel» para una reflexión donde se aúnan el análisis de los usos y de la simbología implícita que arrastran, en línea con la crítica cultural del momento y el planteamiento de la *Nueva divina commedia*.

BAUDELAIRE (I, 1659 y 1667)

hipócrita hermanito	- Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon
(…)	/frère!
complicillo lector	

Charles Baudelaire abre su poemario *Les fleurs du mal* (1858), uno de los puntales de la poesía postromántica, con el poema «Au lecteur», cuyo repetidísimo verso final encierra algunas de las claves de la nueva estética, en lo tocante al lenguaje y

a los rasgos de la comunicación establecida. Riaza lo evoca con su habitual procedimiento de reescritura para introducir el canto cuarto, marcado por el tono apuntado en el comentario anterior. No deja de ser significativo que Eliot cite este verso para el cierre de la primera parte de *The Waste land* (v. 76), identificándolo de manera explícita en su comentario.

ANTONIO MACHADO (I, 1850)

mi infancia son recuerdos de otra cueva anterior	Mi infancia son recuerdos de un patio de /Sevilla

Riaza retoma el conocidísimo verso inicial del «Retrato» de Machado para iniciar la «autobiografía del supuesto autor». Obviamente, no hay el propósito de introducir una recóndita alusión culturalista, sino una abierta ironía donde se disuelve el aura y la frontera entre lo culto y lo popular, recordando la condición (meta)literaria de una escritura que pone también en cuestión la propia condición autorial, a la vez que suma un nuevo elemento en su abierta crítica a los planteamientos regeneracionistas identificados con los autores más destacados de la llamada «generación del 98». Con otros textos, como veremos, Riaza repite el juego en la ficcionalización de su proyección autobiográfica y el peso que adquiere en ella la experiencia infantil.

ZAMORA, D. JUAN (C.M.

En la página del original que se indica en esta entrada se halla un fragmento (vv. I, 2022-2033), en octavas, con todos los rasgos propios de la épica. Una rima como «ascetas-atletas» podría apuntar a una distorsión paródica, sin ser descartables que se tratara de una caída en el original de un poeta segundón, quizá el Juan Zamora que se apunta. No nos ha sido posible identificarlo, con la duda de si podría tratarse de un apócrifo.

entredoscantos

WILLIAM BLAKE (II, 83)

an Devil came to me and said	An Angel came to me and said

Dover, un grupo de *grunge* español, usó el mismo verso que Riaza en el arranque de una de sus canciones (en el disco de 1997 que lo tomó como título); en ella se daba forma pop al bíblico episodio de las tentaciones, cuando el demonio ofrece el acceso a todo lo deseado o deseable. No era este exactamente el sentido del sintagma inicial de una de las partes rotulada «A memorable fancy», en *The Marriage of Heaven and Hell* del pintor y poeta romántico inglés. En su composición, no obstante, resultan recurrentes la presencia diabólica y la ambientación infernal, por lo que muy bien pudo Riaza introducir este desplazamiento, muy acorde con el escenario de «anillos infernales» que compone la segunda parte de la obra: su desolación es tal, que cualquier posibilidad de guía positiva (Virgilio, Beatrice o un ángel) que dé sentido u ordene la

geografía simbólica que se va a atravesar carece de coherencia; de ahí la sustitución, apoyada en una evocación bíblica que llega también al grupo mencionado.

DANTE ALIGHIERI (II, 84)

io sarò tua guida — che tu mi segui, e io sarò tua guida,

Riaza incorpora aquí la cita del verso 116 del canto I del *Inferno*, sustituyendo a Virgilio por el diablo mencionado en el verso anterior, acentuando el carácter infernal de esta parte (y, por extensión, de todo el poema) y negando toda esperanza, como en el otro verso dantesco que se repite con insistencia en distintos pasajes del poema.

EZRA POUND (II, 85)

above the hell-rot — Above the hell-rot
the great arse-hole,

Los versos 58 y 59 del XIV de los *Cantos* se intercalan en este fragmento a modo de *collage* y en el que se replica la poliglosia de la obra de Pound y, en concreto, de este canto, que comienza con un verso en italiano tomado directamente del canto V del *Inferno* de Dante (v. 28). Con ello Riaza reactualiza lo señalado a propósito de las relaciones con el texto fundamental del modernismo poético anglosajón y los procedimientos especulares de apropiación de una tradición.

TRISTAN TZARA (II, 86)

vagues de fer vagues de merd — … Vagues de fer, vagues de feu

La transgresión escatológica, en la línea extendida de introducción de palabras malsonantes y antiliterarias en la *Nueva divina commedia*, funciona como extensión de los mecanismos de dadá, el movimiento del que el poeta rumano-francés fue uno de sus dirigentes más destacados. Con ello Riaza incorpora otro referente de la vanguardia histórica en la economía compositiva de su texto. El verso está tomado de un poema recogido en la edición de *Midis gagnés, Poemes, et huit dessins d'Henri Matisse* (1948) que habla de «chemins des étoiles de mer», marcados por la «incertitude».

EZRA POUND (II, 87)

Se trata del segundo verso de la cita del canto XIV (supra), al que se extiende el comentario anterior.

BAUDELAIRE (II, 89)

hipócrita lector

Remitimos al comentario a la misma cita, aparecida con anterioridad.

EZRA POUND (II, 90)

com'along lad! Cum' along lad». «Not that way!»

Para el comentario de la inclusión del verso 44 del canto II hacemos una nueva remisión, en este caso al comentario de los otros dos insertos tomados del texto de Pound; en este caso también se trata de un poema con la inclusión de expresiones en distintas lenguas, citas de poetas anteriores y un ambiente de viaje.

en el canto quinto

DANTE ALIGHIERI (II, 207-208)

LASCIATE OGNI SPERANZA VOI CH'ENTRATE Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate.

Primera de las siete apariciones en el texto del rótulo que Dante hace figurar a la entrada del infierno (v. 9 del canto III del *Inferno*). La formulación se hace emblemática de la desesperación. Sin embargo, la trayectoria del personaje Dante desmiente el aserto, pues, como los héroes épicos (Odiseo, Eneas, Orfeo…), él consigue volver de las regiones del Averno y alcanzar la gloria el paraíso. En cambio, para los personajes de la *Nueva divina commedia* la sentencia es irrevocable.

ANTONIO MACHADO (II, 223-242)

descripción del adentro

de unas barras de hierro
y unos ganchos
colgaban
unos corderitos
despellejados
chorreando
gotitas sangregrises
por los muñones
de los pescuezos
hasta formar
una mancha carmín
en el suelo

mil veces ciento cien mil
mil veces mil un millón

y sobre el estrado
un mapanuestro
un corazón color hígado
aureolado de espinas
una pizarra con versos
y otros centinelas

Recuerdo infantil

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

Es la clase. En un cartel
se representa a Caín
fugitivo, y muerto Abel,
junto a una mancha carmín.

Con timbre sonoro y hueco
truena el maestro, un anciano
mal vestido, enjuto y seco,
que lleva un libro en la mano.

Y todo un coro infantil
va cantando la lección:
«mil veces ciento, cien mil;
mil veces mil, un millón».

Una tarde parda y fría
de invierno. Los colegiales
estudian. Monotonía
de la lluvia en los cristales.

En la reconstrucción de la experiencia infantil en la escuela (véanse al respecto los comentarios en «Contralenguaje y literaturas», en el siguiente anexo), con mucho de proyección biográfica y en el inicio del camino de explotación de leidi, Riaza aprovecha términos y ambiente del conocido poema machadiano. En este caso el objetivo no es cuestionar la manipulación ideológica del regeneracionismo, sino el de dar un mayor espesor literario a la evocación escolar, que ve trascendida así su dimensión meramente anecdótica o de una referencialidad concreta, apuntando a las raíces históricas de un sistema aún vigente en el momento de escritura de la *Nueva divina commedia*.

RAFAEL ALBERTI (II, 262-306)

En *La arboleda perdida* (primera parte en 1959) el poeta gaditano evoca y reconstruye la memoria de la aridez de los estudios, a la que debe someterse para contentar a su padre y que burla mediante trampas en las calificaciones. El fragmento de las memorias de Alberti (Madrid, Alianza, 1998, pp. 136-139) puede ponerse en relación con el pasaje que en el «cuento infantil» se dedica a la pintura grotesca del ambiente escolar que representa el primer paso en el sometimiento de leidi, sumándose a lo tomado de Machado.

DANTE ALIGHIERI (II, 398-399)

LASCIATE OGNI SPERANZA
VOI CH'ENTRATE

Nueva aparición en forma de letrero del verso dantesco; véase lo ya señalado.

SAN JUAN, GREGORIO (II, 404-470)

letanía-requiem leidi ajustador
para entonar leidi fogonero
en el pórtico leidi fresador
de los talleres leidi maquinista
leidi remachador
leidi enganchador
leidi plantillero
(…)

(…)
Son torneros, ajustadores,
taladradores, punzoneros.
martilladores, fogoneros,
mandrinadores, fresadores,
maquinistas, remachadores,
enganchadores, plantilleros,
pulidores, bobinadores,
trefiladores, prensadores,
sufridores, escariadores,
laminadores, cuchareros,
gancheros, galvanizadores,
enyutadores, bruñidores,
engrasadores, motoristas,
maquinistas, remachadores,
estampadores, sulfateros
(…)

La extensa letanía parte del poema «Digo quiénes componen mi pueblo», del poeta de Barakaldo Gregorio San Juan García (1928-2006) (https://www.youtube.com/watch?v=5xpSFCv0ZDY). Además de resultar familiar a Riaza por la procedencia de su esposa, la ambientación en un País Vasco en un acelerado proceso de industrialización y la subsecuente proletarización conecta con otras referencias recurrentes en su obra y con el contexto de cambio de década marcado por las nuevas directrices políticas del régimen franquista. La conexión intertextual con este relativamente desconocido representante de la poesía social explicita otra de las dimensiones del poema, por su intencionalidad y por las vetas de lenguaje realista (aun expresionista y vulgarizado) que atraviesan el texto.

CESARE PAVESE (II, 677-723)

Los versos corresponden a la página indicada por Riaza en su relación de autores. No hemos podido identificar una cita directa de algún verso del poeta italiano. Sí resulta evidente la conexión de la escena recreada en esta continuación del segundo círculo infernal con el universo poético y crítico del primero y más conocido de los poemarios de Pavese, *Lavorare stanca* (1936). En general, la *Nueva divina commedia* y, en concreto, este pasaje conectan con el carácter de esa obra innovadora, con su condición de poema-relato, borrando la frontera entre ambos géneros, en una mezcla de experimentación formal y denuncia social, hecha de imágenes concretas, apoyadas en recuerdos infantiles y en la dura realidad de la Italia fascista, que castigó y exilió al escritor por su participación en la resistencia.

DANTE ALIGHIERI (II, 744-747)

lo giorno se n'andaba
e l'aere bruno
toglieva li animai che sono in terra
dalle fatiche loro

Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno
toglieva li animai che sono in terra
da le fatiche loro; e io sol uno

Los versos de inicio del canto II del *Inferno* aparecen al inicio del «tercer anillo-mutación», en el que se sitúa a leidi en el «trabajo / más antiguo / y puto / de la historia», como otra más de las formas de alienación a que es sometida en su descenso en los anillos de la explotación. La cita dantesca introduce con todas sus connotaciones la caída de la tarde que preludia su sometimiento prostibulario, para que el que se convoca también un fragmento de verso del poema «The Monkey» de Marianne Moore («the elephants with their fog-colored skin / and strictly practical appendages / were there»); con su deformación incluida («with their fog colured skin», II, 749), la cita evoca a la vez la coloración del ocaso y, en conexión con el fragmento de Dante, una presencia de animales que caracterizan el comportamiento de los clientes de leidi.

T.S. ELIOT (II, 754-757)

a crowd flowed over ARENAL bridge
so many!
so many!
I had not thought death had undone

A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.

Véase lo apuntado en el comentario a esta cita, que ya ocupaba los versos I, 401-403, con el valor de la recurrencia de los ecos de *The Waste Land*.

DANTE ALIGHIERI (II, 817-818)

LASCIATE OGNI SPERANZA
VOI CH'ENTRATE

En esta ocasión la repetida cita de Dante aparece en un cartel cuyo encabezamiento reza «BAR DE SEÑORITAS», explicitando la modalidad de infierno sin esperanza que representa la explotación sexual femenina. Remitimos a lo señalado con ocasión de las anteriores presencias de la cita.

AGUSTÍN GARCÍA (II, 921-972)

Debe de tratarse del filólogo, ensayista y poeta Agustín García Calvo, pero en los versos que componen el inicio del «tercer anillo del canto quinto» (la página señalada en el original de Riaza con una inserción manuscrita posterior al mecanografiado) no hemos podido identificar una coincidencia textual precisa. La fecha de publicación del libro de poesía de García Calvo *Sermón de ser y no ser* (Visor, 1972) coincidiría con la fase de redacción de la obra y quizá llegaría a manos de Riaza cuando había finalizado su redacción, lo que justificaría la adición. En ese contexto hipotético

se haría perceptible la conexión con una obra que actualiza la presencia en la cultura española del catedrático represaliado en 1965 por el régimen. En ella Riaza hallaría la acomodación del verso a un tono conversacional (que en el pasaje señala el vocativo inicial «Señora») y una dialéctica negativa, de la que la página en cuestión da buena cuenta.

BLAS DE OTERO (II, 1919)

sin que el minero aparezca	Mi nombre está en la mina y mi corazón en el boquete mayor de la esperanza

Los versos del poema «Posición» en *Que trata de España* (1964) registran una de las presencias en el verso de Otero del oficio que desempeñó temporalmente en La Arboleda (Vizcaya); en el libro citado también se incluye la composición «Un minero». Sea cual sea la referencia precisa, la presencia de uno de sus más reconocidos representantes subraya la veta de poesía social presente en el poema de Riaza y que señalábamos a propósito de la cita de Gregorio San Juan.

PLANO METRO DE LONDRES (II, 1250-1273)

En estos versos se insertan los topónimos colliers wood, tooting broadway, tooting bec, balham, clapham south, clapham common y chapham north, a los que resultan de aplicación los comentarios realizados a propósito del uso de las guías turísticas o de ferrocarriles en la primera parte de la obra.

DANTE ALIGHIERI (II, 1335-1336)

LASCIATE OGNI SPERANZA
VOI CH'ENTRATE

En un «letrero de azufre» reaparece la cita dantesca connotando la entrada a otra de las ocupaciones de leidi, ahora en unos grandes almacenes, sin que su torturado paso por este símbolo del capitalismo más patente en la sociedad de consumo denunciada a principios de los 70 suponga un grado menor de explotación del personaje arquetípico.

PABLO NERUDA (II, 1343-1345)

leidi penetra
en el interior
de la pirámide

Como faisanes deslumbrantes
descendían los sacerdotes
de las escaleras aztecas.
Los escalones triangulares
sostenían el innumerable
relámpago de las vestiduras.
Y la pirámide augusta,
piedra y piedra, agonía y aire,
en su estructura dominadora
guardaba como una almendra
un corazón sacrificado.
En un trueno como un aullido
caía la sangre por
las escalinatas sagradas.

En «Los hombres», incluido en el *Canto general* (1950), Neruda acude metafóricamente a los comportamientos de los pueblos indígenas americanos para caracterizar comportamientos humanos, en el marco de los procedimientos de composición que convierten el poemario en un mosaico donde piezas de naturaleza muy dispar se ordenan en lo que puede leerse como un gran poema panorámico. Riaza bien pudo apoyarse en el modelo para dar a su obra un referente adicional, además de tomar imágenes concretas, como la que transforma los grandes almacenes en una pirámide sacrificial donde la leidi trabajadora se convierte en la leidi víctima.

JUAN GELMAN (II, 1402-1425)

leidi desciende
al váter de empleadas
en el sótano-cripta
de la pirámide
y sin siquiera alzarse
la faldilla
del gracioso uniforme
ciclamen
leidi se consuela de ojos
con príncipes ecuestres
y otros falos de fotonovela

gemía entre las ingles léidicas
un amargo murciélago
un oscuro pájaro sin jugo
lleno de resecor
desventura
y trabajo

leidi joan petsum
se masturbaba por las tardes
sin siquiera alzarse
la faldita ciclamen
en el vaterclós
de la CORONATION INC CORP
pero poco soñaba

johnny petsum lloraba por las tardes
en el w.c. de la «Coronation Inc Corp»
pero poco lloraba
atento al gran señor de la cadena
el gran señor no era
el capataz o dueño o accionista montado en un burro de fuego
el gran señor era un sonido hosco duro vivo patrón
en la cadena que andaba y andaba
mientras uno ponía el tornillo otro la tuerca y todos
el alma el cuerpo la memoria el horror
de olvidar
el día —no la noche— en que los bellos
muchachos servían
sus amores
y tres aves chiquitas cantaban
por el amor por el dolor por la ceguera
¡ah johnny petsum! habrá navío que te lleve a dormir
alzó las velas para volver a la ciudad
allí johnny petsum mató
al carcelero del rosal
al que envenena las pechugas de ave
al que ensuciaba boca a boca los aires del río
antes de irse a la muera escribió carta
(…)

Riaza continúa la composición de las degradadas imágenes de la explotación de leidi con teselas de grandes poetas en cuyos versos la denuncia social se funde con la innovación formal, como ocurre con el texto del poeta argentino. Sin eliminar las referencias inequívocas (el apellido del personaje, su paso por el baño, el nombre de la corporación) a la procedencia de sus versos, Riaza introduce cambios sustanciales, como el cambio de sexo del personaje o el abandono de las imágenes maquinistas por la recuperación de la figura del capataz-subpríncipe, más acorde al escenario de unos grandes almacenes y, en particular, a la faceta sexual de las relaciones de explotación.

SHAKESPEARE (II, 1459-1462)

y todos los ayeres
solo han sido bufones
para facilitar el paso
al polvoriento remorir

and all our yesterdays have lighted fools
the weay to dusty death. Out, out, brief candle!

La reflexión del protagonista hacia el final de *Macbeth* (escena V del acto V) participa de la frecuentación riacesca de los textos de Shakespeare, en particular los que contienen imágenes bufonescas o de muerte, muy pertinentes en este pasaje del «quinto círculo del quinto canto» (¿un intencionado paralelismo con la ubicación de la cita en la

tragedia inglesa?) relativo al inexorable destino de una leidi explotada camino de la muerte. Sin una referencia explícita, la cita shakespereana se entrelaza con una imagen escatológica de los versos precedentes, modelada sobre el pasaje de la defecación de Leopold Bloom en el capítulo cuarto del *Ulysses* de James Joyce. Esta obra, parodia homérica al modo de una «nueva odisea», incluye también a Shakespeare en su trituradora intertextual, y Riaza recuperará la escena matinal dublinesa en otros pasajes de sus obras.

DANTE ALIGHIERI (II, 1486-1494)

LASCIATE
(…)
or drizza il nerbo
del viso
per indi ove quel fummo é
piu acerbo

Gli occhi mi sciolse e disse: or drizza'l nerbo
del viso su per quella schiuma antica
per indi, ove quel fummo è più acerbo.

Lo repetido de la cita en el v. 1486 (véase el comentario inicial a la misma) permite a Riaza en este punto reducirla a la palabra inicial, potenciando, si cabe, con la elipsis el efecto de identificación y asunción de lo terrible inevitable. En el movimiento de esperanza y abatimiento es precisamente la segunda cita dantesca (canto X del *Inferno*) la que corresponde al primer movimiento, y ello destaca aún más la novedad de una *Nueva divina commedia* en la que se impone un final trágico y nihilista, con el sacrificio final en la parte sarcásticamente rotulada como «paraíso».

MILTON (II, 1559-1561)

o dark!
dark!
dark!

O dark, dark, dark, amid the blaze of noon,
Irrecoverably dark, total eclipse
Without all hope of day!
The sun to me is dark
And silent as the moon
When she deserts the night
Hid in her vacant, interlunar cave,
To live a life half-dead, a living death.

La cita de *Sanson Agonistes* trae al texto la memoria de John Milton y su *Paradise Lost*, el poema épico sobre la salvación del que la *Nueva divina commedia* representa una auténtica antítesis, por su forma experimental y anticlásica y por la profunda desesperanza que late en él. La composición de Milton conecta con la concepción de la *Commedia* de Dante y se inscribe en su tradición, que Riaza reescribe en clave moderna y personal.

SAN JUAN (APOCALÍPTICO (II, 1570-1583)

y vi a los hombres convertidos
en hormigas de cueva
lúgubres murciélagos
sin jugo
volando alrededor
de los círculos
galeotes de caverna
con los ojos reventados
y remando en lo oscuro

y vi
a los hombres
arrancando costrones
de la tierra
para otros

Y vi en la mano derecha del que estaba sentado en el trono un libro escrito por dentro y por fuera, sellado con siete sellos. Y vi a un ángel fuerte que pregonaba a gran voz: ¿Quién es digno de abrir el libro y desatar sus sellos? Y ninguno, ni en el cielo ni en la tierra ni debajo de la tierra, podía abrir el libro, ni aun mirarlo. Y lloraba yo mucho, porque no se había hallado a ninguno digno de abrir el libro, ni de leerlo, ni de mirarlo. Y uno de los ancianos me dijo: No llores. He aquí que el León de la tribu de Judá, la raíz de David, ha vencido para abrir el libro y desatar sus siete sellos.

Y miré, y vi que en medio del trono y de los cuatro seres vivientes, y en medio de los ancianos, estaba en pie un Cordero como inmolado, que tenía siete cuernos, y siete ojos, los cuales son los siete espíritus de Dios enviados por toda la tierra.

El comienzo anafórico de las pseudoestrofas riacescas evoca con su conocida fórmula la empleada con reiteración en el *Apocalipsis* de san Juan, por ejemplo, en el citado pasaje de 5,1-6. El clima del poema es tan apocalíptico como dantesco, y la expresión citada introduce con coherencia el tono visionario propio del sentido alegórico del poema y acorde con un pasaje, iniciado con la cita de Milton, en el que se cuestiona el sentido cristiano de la redención, inexistente para leidi. El tono continúa en las citas siguientes.

ALLEN GINSBERG (II, 1570-1583)

y vi a los hombres convertidos
en hormigas de cueva
lúgubres murciélagos
sin jugo
volando alrededor
de los círculos
galeotes de caverna
con los ojos reventados
y remando en lo oscuro

y vi
a los hombres
arrancando costrones
de la tierra
para otros

I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked,

dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an angry fix,

angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly connection to the starry dynamo in the machinery of night,

who poverty and tatters and hollow-eyed and high sat up smoking in the supernatural darkness of cold-water flats floating across the tops of cities contemplating jazz,

Entre el *Apocalipsis* y el texto de Riaza se sitúa otro notorio poema, *Howl* de Allen Ginsberg. El poeta de la *beat generation* comienza su poema con el sintagma

evocador del libro de san Juan para trasladar a la realidad americana de los 60 una cruda denuncia a través de un discurso visionario, con el que también conecta la *Nueva divina commedia*: «Vi las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura, hambrientas histéricas desnudas, arrastrándose por las calles de los negros al amanecer en busca de un colérico pinchazo, hipsters con cabezas de ángel ardiendo por la antigua conexión celestial con el estrellado dínamo de la maquinaria nocturna, que pobres y harapientos y ojerosos y drogados pasaron la noche fumando en la oscuridad sobrenatural de apartamentos de agua fría, flotando sobre las cimas de las ciudades contemplando jazz».

KARL MARX (II, 1579-1583)

y vi
a los hombres
arrancando costrones
de la tierra
para otros

Además, en el capitalismo, la actividad productiva ejecutada por cada individuo no satisface inmediatamente sus necesidades vitales; se debe ingresar en un modo determinado de organización social de la producción que obliga a trabajar para los otros como única posibilidad de subsistencia.

La esencial noción de la alienación en el trabajo es una de las más extendidas del pensamiento marxista, objeto de múltiples paráfrasis, como la que citamos (Juan A. Fraiman, «Algunas consideraciones sobre el concepto de trabajo en Karl Marx y el análisis crítico de Jürgen Habermas», *Trabajo y sociedad*, 25, 2015, p. 237, en línea). Lo generalizado del concepto no exige una lectura directa de *El Capital*; sin embargo, en el fragmento en prosa que sigue a II, 1612 sí se percibe un seguimiento textual más apegado al texto o, al menos, a alguna cita del mismo, como puede comprobarse en el cotejo:

«y el reino de la libertad sólo puede consistir en que el hombre y los productos a él asociados regulen racionalmente su intercambio de materiales con la naturaleza y lo coloquen bajo una fiscalización colectiva en lugar de verse dominados por él» (Riaza);

«El reino de la libertad (…) solo puede consistir en que el hombre socializado, los productores asociados, regulen racionalmente este su intercambio de materias con la naturaleza, lo pongan bajo su control común en vez de dejarse dominar por él» (Karl Marx, *El capital*, volumen III, sección séptima, capítulo XLVIII; página 759 en la edición del Fondo de Cultura Económica).

E. ALLAN POE (II, 1617)

never more

Quoth the Raven «Nevermore».

El poema «The Raven» de Edgar Allan Poe dispone en posición de rima dominante (en 4 de los 6 versos de cada estrofa) la palabra con valor onomatopéyico del cuervo, que se repite en el quebrado final desde la estrofa 8 hasta la 18 y final. Sobre el efecto poético se sitúa el mnemotécnico, hasta identificar palabra y poema. De ahí la eficacia de su uso por Riaza, justo al introducir, al modo de una profecía de mal agüero, la inversión del sentido del verso de Dante que sigue, con la negación del rotundo «nunca jamás».

DANTE ALIGHIERI (II, 1618)

never more riveder le stelle	E quindi uscimmo a riveder le stelle.

El verso final del canto XXXIV del *Inferno* cierra toda esta parte de la *Commedia* con la esperanza expresada por la salida de los espacios infernales y la contemplación del cielo, donde concluirá la trayectoria del personaje Dante, metaforizando el firmamento y el paraíso divino. Con la anteposición del verso de Poe el sentido es el de una inexorable condena, también la conclusión de la parte «propiamente infernal».

en EL PARAÍSO

DANTE ALIGHIERI (III, 129-130)

LASCIATE OGNI SPERANZA
VOI CH'ENTRATE

De nuevo aparece el verso dantesco en un cartel, enlazando una serie de lugares que lleva de los centros de trabajo y explotación al cementerio, como en este caso. Junto a lo referente a la función estructural y su disposición *in crescendo*, remitimos a lo apuntado desde la primera aparición de la cita.

PUBLIO VIRGILIO MARÓN (III, 293-294)

amenos jardines bosques fortunados	devenere locos laetos et amoena virecta fortunatorum nemorum sedesque beatas

En boca de una «beatriz» que ya no es la de Dante, la cita de la *Eneida* (canto VI, vv. 637-638) llega con tintes de sarcasmo con los que se pone en cuestión los procedimientos de idealización ligados al *locus amoenus* arcádico y, en este caso, su materialización en un discurso nacionalista : «amenos jardines / bosques fortunados / donde aquellos / que a la patria amamos // los sacerdotes que guardamos / austera castidad // los maestros dignos / que el vivir embellecimos / con antiguas artes // paseábamos» (vv. 293-302); la ironía se impone al contrastar el pasaje con la traducción por fray Luis de León del pasaje virgiliano de referencia: «dado el don a Proserpina, vinieron a los campos alegres y a los jardines amenos de los bosques afortunados y a los descansos de los bienaventurados. Aquí el cielo más claro viste los campos de la claridad de su luz hermosa, con otro sol más resplandeciente y con otras estrellas más vistosas. Los unos se deleitan en luchar en los campos siempre floridos sobre la resplandeciente arena. Otros, todo es danzar y cantar» (ed. 1777).

MARCEL PROUST (cartel tras III, 399)

APARECE UN CARTEL

LETANÍA
DE LO QUE NO HA DE FALTARLE
A UN PEQUEÑO GUERMANTITO
EN LA CASA DE SUS PADRES

Desde la presentación de los personajes, a partir del v. 10, se evidencia sin ninguna oblicuidad el modelo proustiano a través del nombre de una de las familias en torno a las que se teje la trama de *À la recherche du temps perdu*. Esta nueva obra del canon occidental funciona como modelo de la estructura cíclica para la *Nueva divina commedia* y ofrece una caracterización acabada del modelo humano que en su tercera parte va a encarnar, con una clara función de antagonismo y su propia tragedia interna, a los sujetos de la explotación de leidi, convertida claramente en su víctima sacrificial. En el cartel al que alude la nómina final se destacan el ambiente familiar, la continuidad esencial del linaje y, por medio del diminutivo, la lectura satírica, esperpéntica de los valores que la clase burguesa finge y los que realmente encarnan. El procedimiento ya había aparecido, sobre todo, en algún cartel precedente, como el que reza «Romántico romance / del noble despertar / de una guermantes» (tras el v. 188).

ANÓNIMO CATALÁN (III, 967-984)

madam y señorito.- amb la força del senyor
de cap mal non tenim por

ángeles.- al leluia
al leluia

madam y señorito.- feu justicia als oprimits
doneu pa als qui tenem fam

ángeles.- al leluia
al leluia

madam y señorito.- concedem la llibertat
la justicia y la pau

ángeles.- al leluia
al leluia

madam y señorito.- a qui ningu els falti el
ni la casa ni el treball

ángeles.- al leluia
al leluia

ángeles.- al leluia
al leluia

Amb la força del Senyor, al-leluia! de cap
/mal no tenim por, al-leluia!
(…)
Feu justicia als oprimits, al-leluia! doneu
/pa als qui tenen fam, al-leluia!

Concediu la llibertat, al-leluia! la justicia i
/la pau, al-leluia!

Que a ningú non falti el pa, al-leluia! ni la
/casa, ni el treball, al-leluia!

La adaptación de un *negro spiritual* para la incorporación a la liturgia tras la reforma del Concilio Vaticano Segundo tiene una plasmación destacada en esta versión incorporada al *Cantoral de la Missa Dominical* oficial de la iglesia catalana. La elección, más allá de la existencia de una plasmación tan codificada, es significativa por el papel de vanguardia desempeñado por Cataluña en este proceso con algo de traducción pop renovadora de lo que hasta pocos años antes era una celebración en latín y capitalizada ideológicamente por el régimen y sus clases rectoras como otra forma de dominio sobre el pueblo. En Cataluña el nuevo fenómeno fue encabezado por curas obreros, obedeciendo a una voluntad de evangelización en clave liberadora, donde también cumplía una función el encauzamiento institucional de una lengua reprimida por el franquismo. La versión registrada en línea (https://www.youtube.com/watch?v=eThGC7aj9bQ) suma un comentario donde se recuerda la vigencia de este canto en las misas de 1972, contando, al menos, con dos ediciones del libro de cantos *Lloem el Senyor* (Bruño, 1971 y 1972), antes de incorporarse con variantes al mencionado *Cantoral*.

LUIS RIAZA (III, 995-1018)

La referencia es una adición ulterior hecha a mano e intercalada en las líneas del mecanoscrito. No hemos identificado una referencia concreta, considerando posible que la indicación haga referencia a la «letanía de las ocupaciones / edénicas / de los buenos guermantes», como indica el cartel que la precede. No sólo en esta obra, el elemento retórico es práctica habitual en Riaza en obras de distintos géneros y momentos, y bien pudo considerar en la revisión del texto el productivo señalamiento de lo que podemos considerar una «intratextualidad» (por no hablar de una «auto-intertextualidad») como un mecanismo esencial en la dimensión metaliteraria de la *Nueva divina commedia*, con el componente de ironía que comporta una autocita que adquiere, de este modo, un valor paródico, en el marco del procedimiento general de disolución de autorías por apropiación.

ANÓNIMO CASTELLANO (III, 1111-1148)

La estructura de romance (o, más bien, de dos romances que se entrecruzan en las distintas voces) apunta a todas luces a una inspiración en el romancero tradicional, bien en alguna de sus piezas, bien en su caracterización genérica. En cualquier caso, no hemos podido localizar una realización precisa que pueda funcionar a modo de cita directa. En todo caso, es una muestra de los mecanismos de polifonía desplegados por Riaza a través de la introducción de distintos registros lingüísticos y tradiciones poéticas.

ANÓNIMO ANDALUZ (III, 1334-1363)

De nuevo con un entrecruzamiento de voces y precedido de una inequívoca indicación por el cronista («y armado de un guitarrote / baja el capataz-poeta / a cantar de las uviyas / las líricas excelencias / con jondísimos jipíos / mientras padre pisotea»), Riaza se acerca a formas y modos de la tradición popular (más o menos asimilada en el caudal literario), con una referencia clara, pero sin que sea posible (al menos para

nosotros) localizar un modelo específico. Con la consideración del rasgo adicional del mantenimiento en el plano léxico y fonético de las peculiaridades de las hablas andaluzas, son aplicables las consideraciones del comentario antecedente.

THEODOR STORM (III, 1455-1490)

esposa.- bailamos amigo mío
este tranquilo vals?

superior.- negativa digital

la señora tiene ganas
de danzar
pero el señor sus fuerzas
se debe ahorrar

cambian las músicas

esposa.- bailamos querido mío
este chotís?
(…)

Cada cual miraba a su pareja y giraba con ella. Sus ojos buscaban solamente a una. Sí, allí estaba bailando con su primo, el joven apoderado del dique. Pero no volvió a verla; únicamente a otras chicas de la Marsch y de la Geest que no le importaban. Cesaron de tocar violines y clarinetes: había terminado aquella danza; pero al momento comenzó otra. Hauke se preguntó si Elke cumpliría su palabra o pasaría ante él bailando con Ole Peters. Casi lanzó un grito al pensarlo. ¿Qué haría entonces? Pero, al parecer, no bailaba este baile. Por fin, terminó este también, y, con estrépito, empezó la música de un paso doble muy de moda; los mozos corrían en busca de sus parejas y las luces de las paredes temblaban.

Este un tanto recóndito escritor alemán (1817-1888) participó en las redes de sociabilidad que consolidaron el campo literario europeo, tal como ha sido recientemente recompuesto por Orlando Figes (*Los europeos. Tres vidas y el nacimiento de la cultura cosmopolita*, Madrid, Taurus, 2020) en torno a la figura de Iván Turguénev, con quien Storm mantuvo estrecha relación y correspondencia. Muestra de la variedad de lecturas de Riaza, su inclusión en la nómina final puede obedecer a la evocación que en el pasaje del baile, junto a otros textos de la narrativa finisecular, se trasluce de un episodio similar en la novela corta *Der Schimmelreiter* (1888); y, sin duda, introduce con su presencia junto al anónimo andaluz, Ravel y Unamuno, una dimensión adicional al espesor del juego intertextual que define la esencia discursiva de la *Nueva divina commedia*. La versión citada procede la traducción *El jinete del caballo blanco* ofrecida en la red por Luis López Nieves.

MAURICE RAVEL

Luis Riaza recurrió a la denominación de géneros musicales, específicamente de piezas para danza, para rotular sus textos teatrales, como en *Mazurka* (ed. 1983) o *Danzón de perras* (ed. 1998), en coincidencia con un procedimiento similar en la dramaturgia de Miguel Romero Esteo (*Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos*, ed. 1978; *Pasodoble*, ed. 1973). En esta ocasión el consabido cartel («Pavana para un leiducho / enterradito / en un corral de difuntos», tras el v. 1761) trae ecos directos de la composición *Pavane pour une infante défunt* del autor francés, para caracterizar una de las piezas del mosaico de la obra. La imagen y posiblemente la referencia pesarán también en títulos posteriores del teatro riacesco como *Retrato de niño muerto* (ed. 1990).

UNAMUNO, DON MIGUEL DE (III, 1772-1787)

sobre la tumba de nuestro hermano
tan humilde como esa larga tapia
de mampuesto y de barro
ved los enhiestos chopos
donde la humilde alondra
a posarse vendrá

sonará una campana
luego
volverá a caer
el apacible manto del silencio
sobre el campo todo

y así descansará
nuestro humilde hermano
hecho un todo
con esta tierra ascética
y señera

Tú me levantas, tierra de Castilla,
en la rugosa palma de tu mano,
al cielo que te enciende y te refresca,
al cielo, tu amo,
Tierra nervuda, enjuta, despejada,
madre de corazones y de brazos,
toma el presente en ti viejos colores
del noble antaño.
Con la pradera cóncava del cielo
lindan en torno tus desnudos campos,
tiene en ti cuna el sol y en ti sepulcro
y en ti santuario.
Es todo cima tu extensión redonda
y en ti me siento al cielo levantado,
aire de cumbre es el que se respira
aquí, en tus páramos.
¡Ara gigante, tierra castellana,
a ese tu aire soltaré mis cantos,
si te son dignos bajarán al mundo
desde lo alto!

Castilla
AZORÍN (MARTÍNEZ RUIZ, DON JOSÉ DE (III, 1772-1787)

sobre la tumba de nuestro hermano
tan humilde como esa larga tapia
de mampuesto y de barro
ved los enhiestos chopos
donde la humilde alondra
a posarse vendrá

sonará una campana
luego
volverá a caer
el apacible manto del silencio
sobre el campo todo

y así descansará
nuestro humilde hermano
hecho un todo
con esta tierra ascética
y señera

Ya las campanas de la catedral han dejado caer sobre la vieja y noble ciudad las sonorosas, lentas campanadas del mediodía. Todo es silencio y paz.

Las últimas referencias incluidas en la relación del repositorio textual utilizado vuelven a remitir al horizonte ideológico diseccionado en la primera parte de la obra. Sin una repetición exacta de algún pasaje de estos dos autores, la selección léxica y el tono melancólico y crepuscular en busca de una pretendida serenidad recuerdan dos conocidas obras suyas, el poema «Castilla» de Unamuno y el libro del mismo título de Azorín, de cuyo fragmento «Lo fatal» procede el pasaje reproducido. Con la recurrencia intratextual Riaza refuerza la circularidad de la obra y en el momento culminante de la

liturgia sacrificial de leidi vuelve a evocar lo que entiende como una de las raíces de la peculiar manifestación hispana del sistema capitalista de explotación, estableciendo una relación entre la imagen regeneracionista de Castilla y su reaparición en el discurso ideológico nacionalista del franquismo, el mismo que invocaba las presuntas esencias patrias y su ampulosa celebración para enmascarar y justificar las concesiones al capitalismo en aras de la recuperación económica y la relativa apertura iniciadas hacia el final de la década de los 60. Como se indicaba en la presentación del texto, sus tensiones políticas, sociales, económicas y estéticas constituyen el contexto y el primer plano referencial de la *Nueva divina commedia*.

Un comentario del autor

CONTRALENGUAJE Y LITERATURAS[33]

Es de suponer que ustedes, señoras y señores, esperan que yo les hable de poesía, puesto que es como consecuencia de un supuesto libro de poesía por lo que he sido invitado a llevar a cabo este acto. Ahora bien, para hablar de poesía es preciso que, en primer lugar, tengamos una idea parecida sobre lo que esta palabra significa, pues les anticiparé a ustedes que es, precisamente, de la ambigüedad de la palabra en general y de las poéticas en particular de lo que hoy quisiera tratar. Por ello me es forzoso calificar de supuesta, es decir, de no verificada, la poesía de tal libro. Tengo grandes dudas sobre si lo que allí queda escrito tiene algo que ver con lo encasillado en el género poético, y no solamente porque yo rechace por principio la división de las literaturas en departamentos estancos, sino porque, en realidad, más le cuadraría llamarlo antiliteratura que no literatura propiamente dicha. O, si se prefiere, un algo expresivo de esa suprema contradicción de una literatura que no se quiere tal. Y me apresuraré a explicar que todo mi gasto de palabras consistirá hoy en aclarar este último punto.

Creo que una forma de llegar a ello puede consistir en dar a la cuestión la necesaria perspectiva histórica. Voy a tratar, pues, de esbozar ante ustedes el origen y la evolución de la poesía aun a riesgo de caer en una especie de explicación cientificoide del hecho poético, cosa que, confieso, no me agrada demasiado. Y antes de seguir adelante, me gustaría que se entendiese que cuando hablo de poesía, de poética, de poeta, etc., no me estoy refiriendo al fenómeno general del hombre o, aun mejor, del grupo de hombres que pretende comunicar a otro hombre o a otro grupo de hombres el hecho de su experiencia, y para lo cual no tiene más remedio que transmutarla en una convención común llamada lenguaje.

La poesía tiene un origen, como es sabido, puramente mágico, cosa en nada sorprendente si pensamos que todo el arte, desde las pinturas rupestres a las danzas de los pueblos primitivos, es ante todo un intento de conjurar la realidad exterior, de someter el mundo natural a las necesidades primero y, más tarde, a los deseos del llamado salvaje. La plasmación de la imagen es un primer paso para la posesión de lo imaginario. El bisonte *ya* se encuentra de determinada manera, apresado en una cierta organización de colores y líneas que remedan, *formalmente*, la realidad bisonte. Los maoríes de Nueva Zelanda tienen un «baile de las patatas» en el que los ejecutantes varones significan las tornadizas nubes que terminarán por descargar, a través de determinados ritos relacionados con la danza, una lluvia *mágica*. Otros danzantes femeninos representarán, a su vez, la propia tierra de donde ha de brotar, siempre en lo imaginario, el alimento necesario a la subsistencia de la tribu. Asimismo, los primeros cantos debieron de nacer con una finalidad claramente propiciatoria, con un lenguaje rico en efectos fonéticos y con continuas reiteraciones rítmicas en su expresión, lo que no podía menos de suceder si se advierte que la sonoridad es un instinto primario en el ser humano y que tales conjuros mágicos estaban cargados de fuerza instintiva. Magia e instinto

[33] Con la misma práctica que en los demás textos, Riaza corrigió reiteradamente el redactado de esta intervención. Lo prueba la existencia de dos testimonios, el original mecanografiado y una fotocopia en la que ya se recogen las huellas manuscritas de una primera fase de corrección. En el original estas fases se extienden, como se aprecia por el número de enmiendas y el uso en ellas de al menos dos bolígrafos, rojo y azul, indicativos de distintos momentos de revisión. Seguimos el texto donde puede hallarse la última decisión autorial.

son inseparables. Pero no solamente del primitivo instinto sonoro cabe derivar la naturaleza rítmica de estos cantos: al no existir ningún texto que posibilitara su conservación, debía ser guardada en el recuerdo de los cantores, y la rima constituye fundamentalmente ese necesario elemento de memorización. Veremos que esta especie de truco se repetirá en todo producto pretextual y se irá perdiendo con la aparición de la escritura.

Incluso hoy día (o hasta hace escasos años) este tipo de poesía pervive en determinados estratos del folklore, de igual manera que se mantienen algunos elementos mágicos. Un ejemplo que se ha hecho harto famoso nos viene dado por los espirituales y cantos de trabajo de los negros. Y es justamente en los primitivos cantos de trabajo donde se cimentan otras determinadas hipótesis del origen rítmico de la poesía que consideran esta división del tiempo verbal como una necesidad de acompasar el trabajo colectivo. Existe una pauta ritmada en la tarea del hombre en su lenta apropiación de la naturaleza, y el canto viene a remarcar el empleo de las herramientas necesarias a esta tarea. Casi como una primaria organización del trabajo. Piénsese en los cantos de los bogadores cuyo estribillo sirve para señalar el momento en que todos los trabajadores han de hundir su herramienta –en este caso el remo– para vencer la resistencia de la naturaleza, es decir, del agua. Otro ejemplo que nos atañe como algo más cercano es el *cante hondo*, cuyas palmas de acompañamiento no deben de andar muy lejanas de las que el brujo debía de dar en las ceremonias comunales de la tribu, bien con fines de trabajo u otros de índole distinta, aunque siempre, eso sí, de utilidad colectiva. Marcados al principio con los pies golpeando el suelo y más tarde con las manos contra cualquier instrumento, terminarán por dar paso al enunciado de un estribillo que será coreado por la comunidad.

Es natural que esta poesía, tan entrañablemente relacionada con el ritmo, llegara a tener el acompañamiento de un instrumento musical; poesía lírica no quiere decir otra cosa, sino que está destinada a ser acompañada por la lira. Pero sucede que otro tipo de poesía, la dramática, no deja de tener origen y evolución similares. Concretándome al mundo griego, que es el que mejor conocemos y del que desciende más directamente nuestra moderna poesía, está demostrado que el drama nacido en aquella nación mediterránea hunde sus raíces en puros elementos de magia mimética. Originalmente no se distingue del complicado culto al dios Dionisos, cuya muerte y resurrección no es sino un intento de forzar, mediante determinadas ceremonias, el advenimiento de la estación propicia a la recolección agrícola. Algo parecido a la danza de las patatas en tierra de maoríes. El dios muere con la llegada del tiempo invernal y renace con el solsticio de verano, eterno mito que se ha repetido en todos los pueblos y en todas las literaturas. Al principio, en estos ritos, como en los cantos de trabajo y otras líricas recién nacidas, el protagonista era un brujo o chamán que, revestido de supuestos poderes sobrenaturales, encarnaba la presencia del dios. Solo más tarde este papel será confiado a un actor que significará el dios, sustituyéndole, de la misma manera que el coro sustituirá la espontánea participación de los asistentes a la fiesta pánica. Este actor ya no es un dios, sino simplemente un poseído –es decir, un inspirado por él. Esta idea del dios hablando al oído del poeta va a sobrevivir hasta épocas muy recientes y se mantendrá casi como constante en todas estas literaturas primiciales.

De todo lo anterior se puede sacar una consecuencia común: el origen de la poesía como una improvisación colectiva inspirada por una concepción mágica del mundo, que se va concretizando en formas rítmicas. Pero existe, además un hecho que me interesa señalar sobremanera: la índole fluctuante que le confiere su carácter oral, sin la existencia de ningún soporte escrito que pudiera actuar como fijativo. Incluso, cuando más tarde la lírica se convierte en épica por el paso de una sociedad de tipo agrícola a otra de tipo guerrero, esta movilidad de las formas se mantiene. No cabe pensar en un Homero armado con sus artes de escritura y preocupado –o, simplemente, ocupado– en legar a la posteridad el resultado de su talento de pre-inmortal. La *Ilíada* y la *Odisea* fueron perfeccionadas por generaciones de

rapsodas que cambiaron paulatinamente el legado recibido hasta decantarlo en esa resultante que hoy vemos estancada en su definitiva y *gloriosa* forma. Algo similar ocurre con el teatro. En un proceso de solidificación formal, a finales del siglo VI antes de Cristo los tiranos de Atenas traen los misterios de Dionisos desde su prístina cuna campesina hasta la ciudad, construyen en ella un teatro y transforman la espontaneidad primitiva en espectáculo cuajado.

So pena de convertir en una aburridísima lección de historia literaria esta conferencia, horripilante perspectiva de la que pretenderé huir como el diablo de la cruz, habré de dar un salto sobre toda la continuación del proceso de que hablo más arriba, refiriéndome a la esclerosis de las formas literarias. La conversión de los cánticos con olor a salvajina en las ya clásicas, clasificables y hasta clasistas literaturas de épocas cesáreas intentaré mostrarla en otras retóricas más próximas a nosotros.

En la Edad media pueblos henchidos de sanísima bestialidad, venidos de las regiones cisalpinas, atacan los pingajos endurecidos de la cultura grecolatina, cuya literatura se reseca poco a poco por la falta de frescura y vitalidad del lenguaje que la vehicula, es decir, el latín, lenguaje cadáver que se prolonga artificialmente conservado en los frascos de formol de la época: los monasterios y conventos. Pero estos pueblos bárbaros, de manera paralela a esos cantos que hemos visto nacer, vienen ricos de espontaneidad e improvisación. Sin duda, también tuvieron sus míticas relaciones con los dioses propiciatorios de sus necesidades. Al principio, necesidades agrícolas. Tácito nos habla de que estas tribus mantienen el culto a una diosa llamada Nerthus, la madre tierra. Después, ya enfrascados en sus quehaceres de destructores de imperios, necesidades belicosas inspiradoras de nuevas literaturas épicas. La *Ilíada* y la *Odisea* de estos bárbaros germánicos no son otros que los cantares de gesta. Como en la poética del mundo antiguo, el trovador que va a cantar a los castillos se acompaña de un instrumento, deja sonar un acorde antes de su estrofa y la cierra con otro. Estos sonidos musicales del laúd o de la viola son como los paréntesis que van a encuadrar el poema. Sucesivamente, el instrumento va a entrar en el texto, y tendremos una prosodia fundada en el número de sílabas. La rima que termina el verbo (un poco como el timbre de la máquina de escribir que nos advierte la proximidad del margen) nos anuncia que el verso ha terminado. Ahora bien, ¿por qué se utiliza este especial mecanismo ¿Es que existe un regusto en la cacofonía sonora? Ya he hablado de la memorización propia de los lenguajes no escritos, no cultos, no sagrados. Es decir, profanos, inmediatos y, en último extremo, populares.

De estas canciones surgen, hijas que se comen a su padre como es natural que suceda, las lenguas romances. ¿Caeré en exageración si me imagino a los escandalizados monjes archiveros de clásicos poniendo el grito en el cielo cada vez que alguno de aquellos desvergonzados bardos se comiera en sus endechas tal o cual preciosa vocal cicerónica? Los comentarios de los frailecicos no diferirían mucho, me supongo, de los que, desde otros púlpitos modernos, expresan determinados señores, horrorizados de que el -ado del participio pasivo de nuestros mayores se haya convertido en un -AO torvo, degenerado y populachero. Es casi inesquivable, puesto que nos encontramos por estos pagos, hacer referencia al deseo de que todo Bacalado fuera de Bilbado, como sublime aspiración de tales eximios.

También el teatro medieval va a presentarnos la frescura y espontaneidad de unas formas nacientes, a pesar de que su contenido quedará circunscrito a una temática única y repetida: la vida de Nuestro Señor Jesucristo. Pero los misterios medievales se desarrollan con la libre participación de todo el pueblo que sigue las peripecias de la representación por calles y plazas del recinto amurallado. Para dar una idea de lo que pudiera significar, piénsese en esas medio fiestas, medio ceremonias litúrgicas que todavía conservan nuestras procesiones de semana santa en la región andaluza, residuos indudables de aquellas representaciones medievales.

He insistido en este carácter de espontaneidad colectiva de las liturgias del medioevo para señalar su coincidencia con las que antes, al referirme a pueblos más primitivos, comentaba. Se diría que en épocas de efervescencia social, dotadas de un apetito de transformación histórica, los lenguajes son, al tiempo que expresión del pueblo que las vive, como una fuerza que los impulsa comunitariamente a cumplir su misión de grupo actuante.

Terminado el feudalismo y desarrollada la etapa de creación de lo que será el mundo moderno, llevada a cabo por aquella mezcla de guerreros, de santos y de fundadores de latifundios, la sociedad cambia, y, cómo no, cambia la literatura. Al impulso creador va a suceder la necesidad del mantenimiento de lo conseguido, y se hará precisa la instauración de modelos pretendidamente definitivos. No es por casualidad que por entonces surja esa ahormadora del lenguaje llamada imprenta. No es Gutenberg el que inventa la manera de imprimir un texto; es la necesidad de imprimirlo la que inventa a Gutenberg. En un terreno menos mecanicista intentaré mostrar la concreción de este fenómeno con la referencia a un solo libro que, sintomáticamente, va a convertirse en la obra casi sagrada de las Letras Patrias, aquella que va a servir para medir la mayor o menor perfección de las otras. Les puedo asegurar que he oído, en un acto similar a este, cómo un escritor contemporáneo y coterráneo afirmaba con toda seriedad que una obra literaria era más o menos buena en la medida en que se aproximara al *Quijote*, pues a esta novela, como ustedes habrán imaginado, quería referirme.

Me voy a permitir intercalar aquí una anécdota de mi vida escolar. En el Madrid de la preguerra, por una de esas fatalidades propias de la educación, fui a caer en poder de cierto don Pablo, maestro y enderezador de juventudes que tenía su cubil en la calle de Montesa. Me acuerdo perfectamente del espacio escénico: un estrado grande y solemne como el trono de Dios Padre dominando desde su nivel superior el purgatorio de la ignorancia infantil. Llegada la hora de demostrar la captación de las enseñanzas recibidas, los alumnos nos íbamos acercando a los dominios de la sabiduría para, tratando de evitar el temblequeo, recitar tales o cuales hazañas de Viriatos y Recaredos, inmortalizados, por cierto, en grabados descoloridos por todas las paredes de la clase, entre mapas peninsulares y crucifijos. Cuando el turno correspondía a la lengua y a la literatura, la prueba a superar consistía en repetir de pe a pa un trozo de la *summa* quijotiana. Del juicio de aquel sub-dios de la cultura podían resultar dos variantes: o bien el recitador se había sabido de carrerilla la parte alícuota de Quijote (escuchada, indefectiblemente, por un don Pablo con los ojos en blanco) y se dirigía a una fila abierta a la derecha del estrado o, por el contrario, el interpelado como «usted es una mala bestia que no merece ni haber nacido en el mismo suelo que don Miguel» pasaba a prolongar otra hilera colocada a su siniestra. El epílogo consistía en que los bienaventurados de la derecha, dada la hora, trotaban escaleras abajo camino de la libertad, mientras los otros se veían con el vergajo del señor maestro entre sus condenadas personas y la calle. Imagínense ustedes la fila de críos avanzando con la palma de la mano extendida hacia el sacerdotiso de Cervantes, y oyendo los ayes de los que se alejaban con la mano enrojecida bajo el sobaco.

Pero, dejando a un lado esa posible explicación de mi antipatía personal hacia el libro-patrón, podría intentarse otro tipo de razones menos traumáticas. Se ha asegurado que los libros de caballerías murieron a la única mano del manco patriarca de las letras hispánicas. Ahora bien, estas narraciones forman parte de esa literatura imaginativa y libre que he intentado asociar a los pueblos llenos de pujanza original. Hablando de tales novelas de caballerías, me adhiero totalmente a lo que escribe Vargas Llosa en su prólogo a *Tirant lo Blanc*: «Las había condenado la Iglesia y perseguido la Inquisición; muchos escritores las vituperaron, y por fin la sociedad las olvidó. ¿Qué temor inspiró esta conjura? He leído unos pocos libros de caballerías y pienso que fue el miedo del mundo oficial a la imaginación, que es la enemiga natural del dogma y el origen de toda rebelión. En un momento de apogeo de la cultura escolástica, de cerrada ortodoxia, la fantasía de los libros de caballerías debió resultar

insumisa, subversiva su versión libre y sin anteojeras de la realidad, osados sus delirios, inquietantes sus criaturas fantásticas y diabólicos sus apetitos». El libro que acabó con esta literatura medieval es el que hace la boca agua de nuestra crítica más conspicua. Empezamos a sospechar por qué.

Independientemente de que trate de esto o de aquello, de su fino humor, de su amargura bien llevada, de su idea de lo caballeresco, permaneciendo caballeresco en medio de las condiciones más peregrinas, de su pueblo sano de corazón hasta la última conformidad, de su alto estoicismo, de su alto idealismo, de su alto realismo y de otras altas virtudes de nuestra alta raza; es decir, de toda la gama de sus contenidos, en los que me tomaré la libertad de no entrar, independientemente de todo esto, decía, me limitaré a señalar que algo habrá en su continente para que los consagradores posteriores hayan hecho de él el monumento por antonomasia del idioma y de la literatura dada de una vez para siempre. *El Quijote* es un libro totalmente imperial, según el espíritu que animaba a Nebrija al decir que el Imperio también es gramática. Por otra parte, es sospechoso que su aparición tenga lugar en un país y en una época en la que se intenta suplir la falta de realidades objetivas con la imposición del signo. El sol comienza ya aponerse en los dominios de los prolongados Felipes, y estos pretenden disimularlo a base de secretarios de estado, de tintero y de salvaderas. De escritura estatal, en suma. Por esta época, poco más o menos, otra familia de elementos semánticos va también a convertir su valor de uso en valor de cambio, ateniéndonos al análisis que Carlos Marx hizo del fenómeno. Hablo del dinero.

Anteriormente, en la época medieval, el dinero funciona como facilitador de la toma del objeto material: el campesino lleva al mercado su puerco o sus habichuelas y satisface su necesidad de un sayo o de unos zuecos mediante el instrumento moneda que recibe por aquellos y entrega por estos. Sin retenerlo ni hacer de él un final en sí mismo. Posteriormente, determinados especímenes de la colectividad se aperciben de que no es necesario en absoluto sufrir las inclemencias de la naturaleza para abstraer de su seno puercos o habichuelas. Basta con invertir fines y medios y comprar puercos, sayos o cualquiera que sea la cosa no con miras a comer o evitar el frío, sino para retenerlos hasta que se pueda conseguir una mayor cantidad de monedas que la que se dio por ellos. En definitiva, convertir el disfrute del mundo en una apropiación de su significado vicario.

Algo semejante sucede con los signos lingüísticos, que también pierden su carácter de uso, su funcionalidad, que no es otra que la comunicación del hombre con el cosmos y con los otros hombres, como ya hemos intentado mostrar, para convertirse en algo al servicio de determinados grupos sociales, que no van a ser otros que los encaballados (o los que intenta encaballarse) en la hegemonía política.

Durante estos tres siglos y pico que nos separan de la institucionalización primera de las lenguas, el instrumento literario no ha hecho sino sufrir un proceso de inflación. Por un lado existe el hecho general ya comentado de que todo vacío de realidad debe rellenarse con un algo que lo disimule. Es la época en la que el arte barroco alcanza su apoteosis. La arquitectura religiosa, por ejemplo, intenta suplir un sentimiento auténtico de lo divino, ya perdido en gran parte por la comunidad, por una fascinación ejercida por la hipertrofia de las imágenes rodeadas de columnas enroscadas y oropeles retorcidos. Abundancia del parecer que implica una carencia del ser.

Además, el lenguaje llamado culto circula a través de un circuito cerrado, lleno de etiqueta y fórmulas palaciegas con un deseo de permanecer críptico, razón última de toda etiqueta, a los individuos exteriores a tales círculos. El escritor se pone en esta maniobra a soplar de manera sistemática la popa de la clase reinante. Con razón dice Brecht que las ideas reinantes son las ideas de la clase reinante. Yo extendería la afirmación a los modos y modas

de hablar y, sobre todo, de escribir. Veamos cómo dedica Molière una de sus obras al príncipe que gobierna Francia como se gobierna una punta de ganado:

> Después de las gloriosas fatigas y las hazañas victoriosas de nuestro augusto monarca, justo es que aquellos que se dedican a las letras se afanen en sus alabanzas o en su diversión. Es esto lo que he querido hacer aquí, y este prólogo es una primicia de los elogios a este gran príncipe y da acceso a la comedia de *El enfermo imaginario*, que ha sido proyectada para descansarle de sus nobles trabajos.

Milton es secretario de Cromwell y funcionario de la Comunidad; Pope y Gray disfrutan de la sopa boba de los terratenientes que compran sus libros de poesía y los emplean de secretarios. De España no podemos poner ejemplo alguno de poeta, pues las tareas de la lisonja burocrática debió de absorber de tal manera a las plumas de la época, que no les dejó tiempo para flirtear con las musas, como por entonces se dice.

Todo esto quiere decir que mientras se secan las raíces de su vitalidad, que no son otras que las del individuo en contacto inmediato con las cosas, las ramas del lenguaje proliferan y se diversifican en retóricas tan retorcidas como las columnas salomónicas de que antes hablaba.

Claro está que estas causas de inflación no siguen un proceso lineal; pueden ser múltiples las coadyuvantes al engorde del cadáver, si se me permite la paradoja. Al mismo tiempo que se lleva a cabo el secuestro del lenguaje en la corte, diversos grupos se van apoderando e hinchando los términos del dominio común para conseguir sus particulares inaccesibilidades a intrusos y advenedizos. La burguesía está minando el orden aristocrático, todavía en el poder, intentando sustituir una ideología de carismas por otra de saberes que usan como justificante de sus aspiraciones. Cada secta, los abogados con sus terminachos leguleyescos, los médicos con sus galimatías terminados en -itis o en -otis, los físicos, los diplomáticos, los notarios, los militares, todos y cada uno intenta acotar sus saberes y los recama con una jerga cifrada. Parece que solo los sacamuelas conservan un lenguaje accesible a la gente de tejas para abajo.

Otra razón que pudiera explicar este babelismo (aparte de otras mil que pudieran escapárseme) es el mismo hecho de las academias que en este tiempo empiezan a ejercer su función de represión idiomática. En principio puede resultar contradictorio que el fijar, lustrar y dar esplendor pueda dar lugar al desbordamiento de la palabra en su función significante. Pero parémonos a meditar sobre lo que en realidad sucede. El terrorismo solo puede ejercerse sobre una escritura, sobre unos textos a los que únicamente tienen acceso las clases escrito-pudientes, pero el habla, la charla, el intercambio de palabras en rúas y mercados queda fuera de su fiscalización policiaca. Las noticias de la ciudad son reemplazadas de día en día. Es necesario olvidar perpetuamente lo que era verdad ayer para no retener sino lo que es verdad hoy. El lenguaje profano se renueva constantemente, y es inevitable que las palabras cambien de sentido. La poda va a evolucionar en direcciones diversas, y muy pronto las gentes de dos barrios diferentes emplearán las mismas palabras para designar cosas diferentes, y la misma cosa será designada por palabras distintas. Y este fenómeno se acelerará hasta el embarullamiento cuando el otro lenguaje, diré otra vez sagrado, se aleja del pueblo y lo abandona a su verbosidad natural.

Por muy discutible que todas estas hipótesis puedan resultar (y lo saludable es que lo sean y se discutan), lo cierto es que nos hemos enfrentado con un doble proceso de proliferación y de terror lingüísticos, que, al mismo tiempo que se contraponen, parecen complementarse.

Diremos, aunque solo sea entre paréntesis, que a esta excesiva exigencia de rigor en el lenguaje, a esas normas académicas según las cuales todo lo que no sea pureza castellana constituye herejía se ha achacado la falta de una auténtica literatura española desde el siglo XVII para acá. Oigamos lo que dice Goytisolo a propósito de esto:

> Hay una superstición idiomática en España que dificulta gravemente la búsqueda de nuevos lenguajes. Se ha creado un lenguaje codificado, un lenguaje embalsamado. Hay una tradición de la prosa española que va desde Quevedo a Valle-Inclán y de la que Cela es el epígono más claro, que es la que le gusta a los académicos y que ellos consideran como la quintaesencia del Buen Decir, como el canon literario español. A mí esta prosa me parece cadavérica, me parece un simple excremento idiomático. En algunos autores el grado de putrefacción del idioma es enorme. Se diría que hasta huele mal.

Pero pido perdón por haberme saltado el paso cronológico que llevaba para llegar a la antiliteratura en cuestión. Estábamos en que los signos se habían salido de madre mientras los cuerpos constituidos los reivindicaban a título de posesión particular, apoyándose para ello en la fuerza de sus iglesias o, si la palabra infunde recelo, en la de sus colegios o de sus sectas. La palabra es promovida al rango de ortodoxia doctrinal y cumple el papel de tal.

Por ello no deja de ser sarcástico que desde el siglo XIX, la época del triunfo histórico de la burguesía y de ese género que nace y se desarrolla y va a morir con ella, es decir, de la novela, Balzac y sus epígonos –pienso en el aupado Galdós, ese Padre, con mayúscula, de la novela española contemporánea– se lanzan a la utilización de un instrumento al que se le dota de la transparencia propia de todo ente puro. Porque, efectivamente, a la palabra se le confiere una cualidad cristalina o, según la conocida definición de Stendhal, de espejo testimonial. Una vez formadas en compañía de sus angélicas hermanitas, se les hace circular a todas juntas a lo largo de un camino, y ya tenemos el mundo tal como fue creado, repetido por la novela espejo. Es un tierno canto a la inocencia de estas angelicales criaturas llamadas palabras. ¡Pero qué impostura! Porque resulta que todo el mundo ha usado y abusado lícita e ilícitamente de ellas, y no hay equívoco, mentira, ni falsa verdad, ni error, ni confusión a la que no hayan contribuido, espesando la realidad con las plurivalencias de que están preñadas. Cada palabra es como esas muñecas ucranianas que contienen otra muñeca que, a su vez, encierra otra, y así hasta el infinito. Palabrería rellena de palabrería, literatura sobre la literatura, donde los vocablos deben ser traducidos por vocablos cada vez más turbios y en los que jamás se puede alcanzar el fondo de una experiencia inmediata.

Incluso cuando aparece una generación entera de escritores que ya no pretenden que su obra sea un neutro levantamiento de acta de la realidad, un espejo imparcial, como puede serlo la generación del 98 (surgida de una intento de denunciar el tristísimo ambiente de un fin de siglo que ve caer las últimas costras de nuestras llagas imperiales); su crítica queda invalidada precisamente por su conformismo expresivo: líricos escapismos salmantinos, Sorias puras, clásicos olvidados y libros sacados de las cuevas mohosas de las librerías de viejo. Parece que todos a una, para huir del abyecto presente, emprenden la huida galopante hacia atrás, hacia la añorada edad siglodorada. Y su lenguaje está lleno de esa irrefrenable nostalgia. Que en paz descanse. Cuando se observa que al tiempo que muchos de aquellos rebeldes publicaban sus dolores de España iban apareciendo obras tan corrosivas como el *Ulises* joyciano, nos queda una verdadera desazón sobre la renovación que pudo existir en aquellas escrituras.

Pero, si, por desgracia, en nuestra literatura no existe la menor tradición ni el menor intento de levantar una contraliteratura, por otras latitudes sí que existen epígonos de aquel exabrupto de «Merd pour la poesía» lanzado por Rimbaud, el arcangélico pionero de la antipoesía. Grito que va a ser retomado por diversos luciferes –Jarry, Lautréamont, Mallarmé–

, primero de manera aislada, más tarde, con los surrealistas, concretándose en cuerpo provisto, incluso, de su propio principio doctrinal. Veamos lo que dice Breton en su primer manifiesto surrealista a propósito de la novela:

> Nada comparable a su inanidad. No son sino superposiciones de imágenes de catálogo. El autor se apodera de ellas cada vez más arbitrariamente. Aprovechan cada ocasión para deslizar sus tarjetas postales y buscar la manera de hacernos cómplices de sus lugares comunes.

Estamos, pues, en plena conciencia de la mojiganga que pretende colarse como garantía de autenticidad. A partir de este momento la sospecha sobre la falsedad de la literatura al uso se hace casi general entre los escritores conscientes de su responsabilidad. Claro que, es necesario insistir sobre el hecho, me estoy refiriendo a las vanguardias europeas de entonces, y no a la inefable literatura nuestra, donde los sepulcros siguen siendo blanqueados por floripóndicas hipérboles; con piropos intercambiados por los poetas benditos de turno: si me alabas, te alabo; si me lees, te leo; mitad de genialidad para ti, mitad para mí. Mientras, los críticos siguen elogiando los colgajos de Calderones y santas Teresas: autocomplacencia y mutuacomplacencia, que resulta más grotesca si se la compara con la mala conciencia y la necesidad de autocrítica del escritor transpirenaico.

Una mala conciencia que, repito, viene dada principalmente por la sospecha de que su peculiar medio de expresión, el lenguaje, es mera cultura y convención interesadas, un régimen de signos gastados, representación estática de una civilización ya injustificable. Wittgenstein, unas de las cabezas más lúcidas del pensamiento contemporáneo, llega a definir la tarea de la filosofía como una lucha de nuestra inteligencia contra el embrujamiento que sufre a causa del lenguaje. El rigor del análisis lógico del lenguaje, la intransigencia con la cual la filosofía lingüística barre de su vocabulario, de su sintaxis, de su gramática, todo lo que no se deje someter a un principio de verificación están, tal vez, librando a la filosofía de la literatura, en cuyas redes se ha dejado envolver durante larguísimo tiempo.

Pero existe un supremo agravio que cabe imponer al lenguaje secuestrado por los dominadores del orden escrito. Me estoy refiriendo a esa general aniquilación del ser humano en cuanto criatura capacitada para elegir, para ser libre. Porque existe toda una tenebrosa subliteratura que sirve para persuadir a los hombres, sin que incluso ellos lo sospechen; mejor aún, un arte de empujarlos a tal o cual acto prefijado en que se los deje creer que ellos lo han escogido espontáneamente. Subliteratura que funciona compinchada con colores e imágenes a través de los medios de comunicación, donde los especialistas saben muy bien evaluar las fórmulas capaces de conquistar con la mayor insidia a sus pasivos e hipnotizados destinatarios. Los sistemas que han hecho de la docilidad de sus ciudadanos la condición de gobierno y que pretenden administrar hasta sus emociones han puesto a punto determinadas fórmulas lingüísticas cuando hay necesidad de fomentar el entusiasmo, el odio o cualquiera que sea la cosa que interese. Los peligros mayores para la libertad del hombre no se encuentran ni en calabozos ni en campos de concentración ni en policías políticas. Proceden más solapadamente y más seguros los que hacen del lenguaje su cómplice. Monopolizados por un déspota astuto, bien estudiados y empleados con la suficiente insistencia, los lenguajes harán que esa tiranía no tenga necesidad de ningún aspecto visible de coerción.

Pero, si el filósofo actual pretende librarse de la literatura, ¿cómo se librará de ella el propio literato, al ser consciente de su emponzoñado y enlenguajado trasfondo? He aquí la suprema contradicción a que aludía al principio de esta charla cuando les dije que mi supuesto libro de poesía era la expresión ansiosa de una literatura que no se quiere tal. Es posible que esa contradicción sea insalvable y que su único escape consista en adoptar el silencio u otras formas de adaptación. Pero en la medida de mis pocas fuerzas algo me ha instado siempre a

romper en cuanto he escrito con esa esterilizante habitualidad de la literatura. Aunque para ello no tenga otra arma que la literatura. Tal vez porque crea que la literatura no es buena o mala en sí misma, sino con arreglo al uso que se haga de ella, y que, bien empleada, puede cambiar, aunque sea en grado no inmediato, la existencia de los hombres. Si se vuelve sobre sí misma y es capaz de desprenderse de las formas lingüísticas y estéticas que la lastran, es muy posible que sea capaz de levantar de nuevo el vuelo hacia las regiones salvajes de su origen.

Si yo he pretendido dotar a mi labor de una cáscara original no ha sido, pues, por un prurito esnobista de novedad a ultranza, sino porque *cada forma nueva es como un tirón dado a los cordones de la vieja máscara*. He hecho sufrir aliteraciones a las palabras con el fin de denunciar su propia estructura, he permutado los predicados comúnmente aplicados a varios atributos para hacer que resalten sus caracteres de frases hechas; he cortado el flujo narrativo embutiendo unos temas dentro de otros para forzar al lector a sacudir la pereza de consumidor de un producto literario; he usado de la distorsión tipográfica hasta llegar al figurismo caligráfico buscando destapar la correspondencia semántica entre signo-imagen y signo-escritura; he mezclado modos de hacer retóricos y pastiches, para romper la convención de los estilos, y he revuelto la prosa más periodística con el lirismo más exacerbado para romper la convención de los géneros; he hecho detonar la petardería de las palabras gruesas para romper con las buenas maneras imperantes en las literatura refinadas; he pretendido, en fin, introducir mutaciones formales por la terca idea que tengo –y con la cual vengo martirizando a ustedes desde hace ya demasiado rato– de que la forma lo es todo en literatura y que no cabe otra revolución literaria que la revolución de las formas.

¿Se habrá mantenido la comunicación con el lector a través de tanta distorsión? He aquí el problema que verdaderamente me preocupa. Por ahora solo cabe decir que mi esperanza radica en que todo elemento de extrañeza implica en literatura –y en otro tipo de comunicación cualquiera– un aumento de información y que el libro de marras contiene, por lo menos a nivel de intención, múltiples causas de extrañeza.

Y, para terminar y antes de que ustedes intercambien su sufrida pasividad por una actividad interrogante, me voy a tomar la libertad de suponer en la mente de muchos de ustedes la siguiente pregunta: ¿Adónde conduce tal desintegración? Ya hemos llegado, después de denunciar todas las insidias del lenguaje, al grado cero de la escritura de que habla Barthes. Y, luego, me dirán ustedes, ¿qué?...

A esta supuesta pregunta yo contestaría que la misión del pensamiento (y el poeta es pensamiento en su más rigurosa acepción) es puramente negativa. El escritor debe decir «no» a una serie de cosas, entre las cuales destaca la literatura nuestra de cada día. La tarea del «sí» es obra de otro tipo de habitantes de la tribu, a los cuales hay que dejarles el mundo no verbal limpio de los hierbajos verbales.

Y, como ya les he bombardeado bastante con palabras y palabras y palabras, ha llegado la hora de cedérsela a ustedes.