LA JAULA DE LOS MONOS

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, 2025

RIAZA, Luis
La jaula de los monos, edición de M.ª Jesús López Montilla y Pedro Ruiz Pérez
Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2025, 123 pp.
ISBN: 978-84-1143-926-8

Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2025.
Este libro está sujeto a una licencia de «Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)» de Creative Commons.

© 2025, Luis Riaza, M.ª Jesús López Montilla y
Pedro Ruiz Pérez
Algunos derechos reservados
ISBN: 978-84-1143-926-8

Ilustración de portada: collage realizado con materiales trabajados por Luis Riaza.

LUIS RIAZA

La jaula de los monos

ÍNDICE

	Págs.
I. ESTUDIO PRELIMINAR	V
Historia del texto y avatares de una obra	VI
Anatomía de una jaula	X
Ante el campo literario. Claves contextuales e intertextuales	XVI
Una obra transgenérica y metaliteraria que discute con el canon. Hipótesis de lectura y claves interpretativas	XXVI
La rúbrica de Riaza	XXXIV
Nuestra edición. Criterios e intervenciones	XXXIX
II. *LA JAULA DE LOS MONOS*	1
Notas al texto	76
III. ANEXO	i
Enmiendas manuales	ii

I

Estudio preliminar

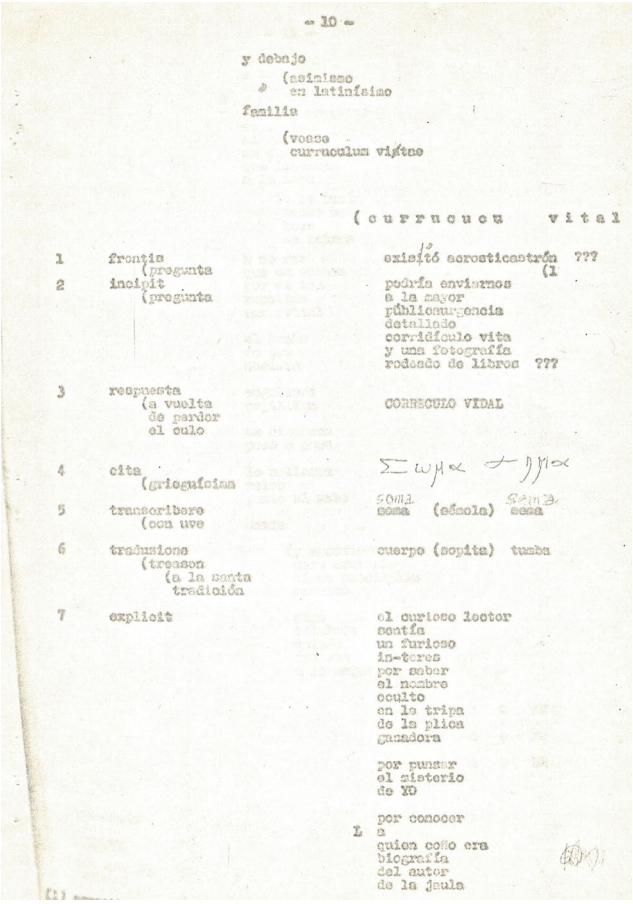
El texto versificado de *La jaula de los monos* combina los rasgos de la narración, la digresión lírica y formas de dramatización, en línea con otras piezas transgenéricas del autor realizadas estos años (finales de la década de los sesenta y principios de la del setenta), como la *Nueva divina commedia* y *Como la araña, como la anaconda*[1]. Igual que sucedió en otras ocasiones, *La jaula de los monos* ha permanecido inédita hasta la presente publicación, en la que avanzamos en el propósito de ir dando a conocer este ciclo germinal en la obra del autor, poniendo a disposición del lector los textos y unas posibles claves para el acceso a los mismos.

HISTORIA DEL TEXTO Y AVATARES DE UNA OBRA

En sus cajones Luis Riaza conservaba dos copias del texto mecanoscrito de *La jaula de los monos*. Una de ellas parece a todas luces una copia con papel carbón del original, como revela el difuminado del pigmento. La segunda es una fotocopia o (en la terminología y tecnología de los años setenta) xerocopia, que presenta las mismas dificultades de lectura en algunos pasajes donde la impresión no ha sido nítida y contrastada. Muy posiblemente esta copia, con las que pudieran haberle acompañado, estaba destinada a difundir la obra, quizá entre su círculo y el de los contactos en el mundillo literario, quizá para presentar a alguna editorial, quizá para un concurso. Tras esta reproducción Riaza debió de volver al original-carbón, para repasar a mano los caracteres borrosos o desvaídos e introducir alguna corrección en el texto, pocas y de entidad menor en comparación con su habitual ejercicio de reescritura[2]. Posiblemente tras finalizar esta operación, los folios de las dos copias fueron grapados, como en una asunción fáctica de que el texto quedaba concluido. Alguna página (por ejemplo, la reproducida en la figura 1) presenta diferencias que implican la existencia en algún momento de una copia intermedia, que no se conserva, y de la que no cabe deducir que implicara variantes de redacción, pues todas las intervenciones manuales apuntan en la misma dirección. Así pues, en lo que se refiere a la materialidad de lo conservado, casi podría hablarse de un testimonio único, salvo por lo que se refiere a las mencionadas correcciones manuales en una de las copias, que se presenta así como testimonio principal (el otro sería una huella de un estadio intermedio), en el que se manifiestan dos fases redaccionales, la última de ellas solo con revisiones de detalle.

[1] Se abunda en esta noción de lo transgenérico en la presentación de las ediciones, ahora disponibles, de las dos obras: *Nueva divina commedia*, ed. M.ª Jesús López Montilla y Pedro Ruiz Pérez, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2022 https://www.cervantesvirtual.com/portales/luis_riaza/obra/nueva-divina-commedia-1161430/; y *Como la araña, como la anaconda*, ed. M.ª Jesús López Montilla, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2023 https://www.cervantesvirtual.com/portales/luis_riaza/obra/como-la-arana-como-la-anaconda-1198176/.

[2] Se ofrecen al lector interesado en el anexo final.



- 10 -

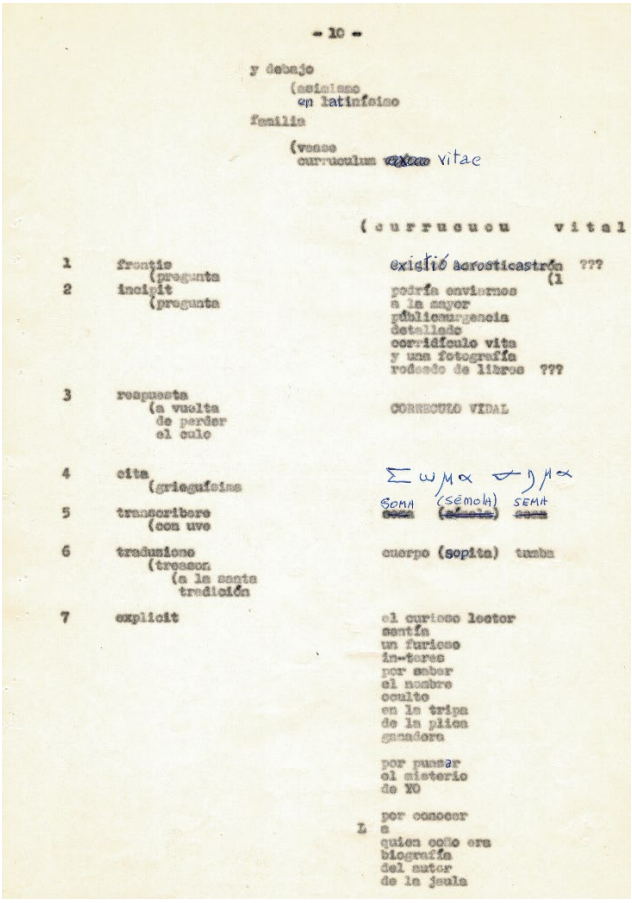
y debajo
(asimismo
en latinísimo
familia
(vease
curruculum vitae

(c u r r u c u c u v i t a l

1 frontis (pregunta — existió acrosticastrón ??? (1
2 incipit (pregunta — podría enviarnos a la mayor públicaurgencia detallado corridículo vita y una fotografía rodeado de libros ???
3 respuesta (a vuelta de perder el culo — CORRECULO VIDAL
4 cita (griegufeina — Σωμα ↔ ημα; SOMA (sémola) SEMA
5 transcribere (con uve — soma (sémola) sema
6 traduzione (treason (a la santa tradición — cuerpo (sopita) tumba
7 explicit — el curioso lector sentía un furioso in-teres por saber el nombre oculto en la tripa de la plica ganadora

por pensar el misterio de YO

por conocer
L a
quien coño era biografía del autor de la jaula



- 10 -

y debajo
(asimismo
en latinísimo
familia
(vease
curruculum vitae

(c u r r u c u c u v i t a l

1 frontis (pregunta — existió acrosticastrón ??? (1
2 incipit (pregunta — podría enviarnos a la mayor públicaurgencia detallado corridículo vita y una fotografía rodeado de libros ???
3 respuesta (a vuelta de perder el culo — CORRECULO VIDAL
4 cita (griegufeina — Σωμα ↔ ημα; SOMA (sémola) SEMA
5 transcribere (con uve — soma (sémola) sema
6 traduzione (treason (a la santa tradición — cuerpo (sopita) tumba
7 explicit — el curioso lector sentía un furioso in-teres por saber el nombre oculto en la tripa de la plica ganadora

por pensar el misterio de YO

por conocer
L a
quien coño era biografía del autor de la jaula

Figura 1

En la primera corrección (vitae) se observa que la tachadura (superponiéndole una barra a la letra «a» pasa a la xerocopia, antes de que en la copia en papel carbón se escriba a mano la forma correcta.

En cambio, las correcciones manuales de los términos griegos (en su alfabeto original o en el latino) son distintas en todos los casos: trazos de las letras griegas, mayúsculas y minúsculas para las transliteraciones e, incluso, diferencia en el número de estas. Esto implica necesariamente la existencia de una página diferente de las dos conservadas.

Esta circunstancia dificulta algo tan sustancial como la datación de la escritura de esta obra, que solo cabe acotar manejando los indicios proporcionados por la materialidad del documento, las implicaciones derivadas del propio texto y sus referencias y, finalmente, las declaraciones del propio autor, siempre muy revisables en lo que toca a este punto. Tratamos de ordenarlas.

El uso de la máquina de escribir mecánica e, incluso, la técnica de reproducción no acotan demasiado la cronología, remitiendo a una fecha *ante quod* muy vaga, situada en los años finales de los 80. Algo más denotaría el uso de un papel en formato folio, cuyo desplazamiento por el formato normalizado A-4 se consolidó a principios de esa década. El dato nos permite constatar que la fecha de plasmación material del doble testimonio no diferiría mucho de la de redacción.

Para el texto hay una fecha que impone la anterioridad de la escritura, pues en ella se trasluce la pervivencia del dictador y, por tanto, de su régimen, lo que lleva la cronología a un momento previo a noviembre de 1975. Es más, a diferencia de lo que se trasluce en algunos textos dramáticos de comienzos de esa década, en *La jaula de los monos* no se intuye el ocaso de la situación política[3]. Respecto a ella, la falta de alusiones a hechos significativos de finales de los 60, como el ascenso de los llamados tecnócratas, la ligera apertura ligada a los Planes de Desarrollo y las revueltas estudiantiles en torno a 1968, parecería retrotraer a un momento ligeramente anterior la redacción o, al menos, el universo referencial de la obra. De hecho, las realidades fechables con más precisión se sitúan en la primera mitad de la década, como ocurre con la novelita de García Márquez *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), la obra de Cabrera Infante *Tres tristes tigres* (1965) o, en otro plano, el feminicidio por el brutal procedimiento de la botella reventada en la vagina que impactó en 1965 con el suceso de Indianapolis[4], antes de que pasara al catálogo de horrores en los relatos documentales y/o literarios de los mecanismos de tortura.

Estas menciones a elementos ajenos apuntarían, pues, a esos mediados de la década. Los no precisados, pero determinantes, referentes propios, los textos obstaculizados por los mecanismos de censura, nos llevan a la segunda parte de la década, cuando el autor cuenta ya con obras de cierta entidad y, ligadas a ellas, experiencias de censura o restricciones de otro tipo. Una fecha significativa es la de 1966, cuando Riaza tiene una baja laboral por motivos de salud y aprovecha para escribir intensamente, alumbrar algunas obras muy en sintonía con *La jaula de los monos* y recibir unos primeros reconocimientos y cierto acceso a la difusión: ese mismo año obtiene el Premio Guipúzcoa de Poesía por *Como la araña, como la anaconda*; en el siguiente redacta *Los muñecos* y *Los círculos*, además de quedar finalista en el Guipúzcoa de Teatro, para iniciar en 1968 su participación en el Festival de Sitges, donde se montaría en 1970 *Las jaulas*[5]. Cuando la voz «lírica» de *La jaula de los monos* remite a otra producción («otros libros del vate», p. 4[6]), ha de presumirse que, al menos, existe un corpus como este.

Para intentar precisar más deberíamos encontrar base en las declaraciones del autor. Sin embargo, ya queda dicho, estas no pueden tomarse siempre al pie de la letra. De un lado, se percibe una cierta desidia (real o impostada, tanto da), que se acentúa conforme el autor va interiorizando una sensación de rechazo, al tiempo que avanza en su escritura y llega a postergar la obra previa. Y pesa aún más, a nuestro juicio, el hecho de que, en general, todos los textos de Riaza conocen un progresivamente acentuado proceso de

---

[3] Por apoyarnos en un texto que apunta algunos ecos desde su título, *El palacio de los monos*, es estruendosa la evidencia: la pieza teatral se sitúa en el momento de desaparición del dictador, que precedería en meses a la redacción de la obra, si no es que sucedió mientras se realizaba esta (Véase Pedro Ruiz Pérez, «Pronóstico de un ocaso: *El palacio de los monos* de Luis Riaza», *reCHERches. Culture et Histoire dans l'Espace Roman*; en prensa). *La jaula*, por el contrario, mantiene argumental y tonalmente el ambiente de opresión que el régimen mantenía en la década de los 60.

[4] La noticia se recupera en https://www.vistazo.com/actualidad/internacional/la-joven-que-fue-violada-torturada-y-asesinada-por-todos-los-ninos-del-EEVI207636. La evocación de lo que se presenta como método de tortura reaparece en la escena de *El palacio de los monos* en que Portero maltrata a Chica de Botica (*El desván de los machos y el sótano de las hembras. El palacio de los monos*, ed. Alberto Castilla y el autor, Madrid, Cátedra, 1978, pp. 273-274).

[5] El panorama puede completarse con lo expuesto en los estudios preliminares de las respectivas ediciones de *Los muñecos* (ed. M.ª Jesús López Montilla, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2023, https://www.cervantesvirtual.com/obra/los-munecos-1208106/) y *Las jaulas* (ed. M.ª Jesús López Montilla, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2023, https://www.cervantesvirtual.com/portales/luis_riaza/obra/las-jaulas-1217434/).

[6] La indicaciones de páginas remiten a la edición que sigue.

reescritura, con profundas correcciones y aun cambio de títulos[7]; aunque no tenemos testimonios documentales de ello, pudo ser el caso de esta obra. De las referencias que hemos podido localizar, la única publicada es la «Nota autobiográfica de Luis Riaza», incluida en 1974 en *Primer acto* para acompañar la edición de *Drama de la dama que lava entre las blancas llamas*[8]; allí, sin vincularlas explícitamente, la obra parece presentarse agrupada con otros textos: «En 1966, un largo libro-poema –o, más bien, anti-poema– titulado *Como la araña, como la anaconda* merece el Premio Guipúzcoa de Poesía en 1966. Otro, *Libro de cuentos*, alcanza el Premio Vizcaya, también de poesía, en 1968. Ambos libros, así como un tercero, llamado *La jaula de los monos*, permanecen, por distintas razones, inéditos» (p. 9). Junto a las concomitancias temáticas, argumentales y tonales, la comparación de los materiales (formatos de papel y tipo de máquina de escribir) y de los usos tipográficos y de disposición del texto[9], ratifican el parentesco de estas obras y la cercanía de sus fechas de escritura, entre 1966 y 1968 o 1969. Como fecha *ante quod* juegan a favor de 1968 las citadas omisiones de movimientos político-sociales muy candentes desde esta fecha; hacia finales de este año o comienzos del siguiente apuntan, al menos para la versión definitiva, la cita de Brecht que abre el texto o la mención (p. 8) de la obra de Peter Weiss que, con traducción de Alfonso Sastre, dirección de Adolfo Marsillach y el título de *Marat-Sade*, supuso un acontecimiento político y teatral en ese año; tanto este montaje como la edición de *Poemas y canciones*, de donde proceden los versos de Brecht, datan de 1968. De la misma fecha es la película *Barbarella*, a la que se alude en la p. 11.

En los documentos archivados en su ordenador en forma de semblanzas propias, posiblemente redactadas para acompañar montajes, ediciones o intentos de alcanzarlos, los datos bailan. En un «"Curriculum vitae" de Luis Riaza Garnacho» menciona las tres obras ya citadas en el apartado de «Poesía» y añade a nuestro título: «Mención especial en el premio de la revista *La mano en el cajón*, de Barcelona». Los seis números de esta publicación, subtitulada *hojas de correspondencia poética* aparecieron entre 1969 y 1970[10], que serían, por tanto, fechas en la que *La jaula* estaría concluida. Sin embargo, en otro archivo, «Notas biobibliográficas», además de la variación de fechas para los otros dos títulos[11], da una versión distinta para la obra premiada en Barcelona; de nuevo en tercer lugar de la serie poética, la referencia es ahora: «*En el fondo del armario de los venenos*, cuya publicación se acordó en el fallo del último Premio de Poesía *La Mano en el Cajón*,

[7] Se estudia un caso característico en Pedro Ruiz Pérez, «Variantes textuales en *Los perros*. Texto y representación en el "Nuevo Teatro Español"», *Notas y Estudios Filológicos*, 4 (1989), pp. 75-106. Aunque su redacción se comenzó años después, la pieza mantiene del universo de *La jaula* el procedimiento de animalización.

[8] Ángel García Pintado, «El Dante-Riaza entre el más acá y el más allá», *Primer Acto*, 172 (1974), pp. 8-11; en concreto en la «Nota autobiográfica de Luis Riaza», p. 9. Esta pieza dramatúrgica, que se publicó exenta, forma parte de la *Nueva divina commedia* (ed. cit.).

[9] Los materiales del archivo del autor han sido facilitados por sus herederos, a los que queremos hacer constar nuestro agradecimiento.

[10] Una amplia presentación de la revista se encuentra en Enrique Clavel Lledó, «*La Mano en el Cajón*. Hojas de correspondencia poética (Barcelona, 1969-1970)», en Manuel J. Ramos Ortega (coord.), *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*, Madrid, Ollero y Ramos, 2005, vol. III, pp. 179-208.

[11] Da 1967 como datación del premio a *Como la araña*, y 1971 para el premio a *Libro de cuentos*. En la digitalización de papeles realizada póstumamente por sus hijos este archivo queda como «NotasBiobibliograficas0002.pdf». También da fechas distintas en las «Notas biobibliográficas de Luis Riaza»: 1968 para *Como la araña* y 1969 para *Libro de cuentos*. Como el documento siguiente, permanecen por ahora inéditos; se encuentra en preparación una compilación de estas declaraciones para la página del autor en la BVMC.

de Barcelona»[12]; aunque el recurrente «armario de los venenos» no tiene presencia explícita en el texto que hoy conservamos con el título de *La jaula de los monos*, no es en absoluto descartable que en algún momento pudiera haber tenido otro título, si no es que pudo enmascararse por requerimientos del concurso al que optaba.

Si es posible un resumen de todo lo expuesto, cabría considerar lo más probable que nuestro «poema-libro» concluyera su redacción hacia 1968, con un sentido de cercanía conceptual con otros dos «poema-rios»[13] de estas características y cierto aire de familia con el ciclo teatral relacionado con el Festival de Sitges. En otras palabras, se sitúa en el primer estadio en que la escritura de Riaza se asienta, se convierte en una actividad continuada y encuentra a la vez sus primeros espacios de difusión y sus primeros contratiempos, de lo que, como veremos, da cuenta el texto, si no es que surge en gran medida de esta conciencia, entre dolorosa y combativa.

La realidad confirmó los presagios inscritos en una obra que tiene como uno de sus ejes temáticos las dificultades, tensiones y marginaciones que se estaban dando en el mundo poético y literario del momento, en una encrucijada estética mientras se veía abocado a una consideración de la realidad en que surgían los textos y a la que se dirigían. Mientras solo una de las obras relacionadas con este ciclo de escritura riacesca alcanzaba la edición (y lo hacía muy tardíamente[14]), la especie de trilogía que se agrupaba en las declaraciones del autor se mantuvo inédita hasta su fallecimiento, accediendo ahora a los lectores a través de la página dedicada a Luis Riaza de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Quedaba así marginada y oculta una propuesta estética directamente vinculada a su momento y configurada como respuesta al mismo; este silencio la dejó en gran medida sin efecto o incidencia en la realidad histórica y la construcción crítica de la poesía española entre los años finales del régimen franquista y el inicio de la democracia parlamentaria. Su publicación ahora puede, al menos, aportar un nuevo elemento a la historia y la crítica de un momento de gran trascendencia para la poesía hispánica en los finales del siglo XX. Comencemos, para ello, con una primera consideración de la propuesta del texto.

ANATOMÍA DE UNA JAULA

Tras un primer «Bestiario», la que se presenta como «novela zoológica» (p. 5) comienza con la descripción de la jaula. Este *ubi* es más que un fiel seguimiento de la retórica clásica de la narración. Ratificando lo apuntado en el título, la apertura focaliza este espacio de relaciones como el verdadero núcleo del retablo que se despliega a continuación. Con su caracterización (en algo parecido a una acotación teatral) como un escenario oscuro y coloidal, avance del levantado años después en *El palacio de los monos*, se genera en el lector el efecto de distanciamiento propio de una lectura satírica, ya apuntada en la elección

[12] Para mayor confusión, el concepto de amplia presencia en la obra de Riaza es empleado con otro sentido en «NotasBiobibliograficas0003.pdf», al referirse a «cierta aventura poética que terminó con un libro premiado en el *Guipúzcoa* en el fondo del armario de los venenos».

[13] Recurrimos al calambur para apuntar a la naturaleza de un libro de poesía compuesto por un único texto, que se extiende entre meandros sin una definición precisa de principio y final, como siguiendo el curso de una corriente textual. El procedimiento, que Riaza emplea en otras obras, avanza sobre modelos ya señalados por Daniel García Florindo, «Juan Bernier y el poema extenso de la modernidad: *Aquí en la tierra* (1948)», *Impossibilia*, 12 (2016), pp. 48-79, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5891237.

[14] Véase la citada edición de la *Nueva divina commedia* y su estudio preliminar.

de un espacio de pesadilla, con tanto de onírico como de ultramundano. En él se presentará el catálogo de variedades de monos-escritores, avanzadas en el primer «bestiario».

Le sigue una especie de autorretrato dantesco (pp. 11-20), con un descenso al infierno en el que se ubica el juego de descomposición plasmado en la presentación acróstica y en la mirada irónica culminante en la contraposición del poema y el contrapoema de amor, antes de añadir a la caracterización los rasgos del poeta maldito.

La categoría se desarrolla en las páginas siguientes, combinando la genealogía del tipo, con algunos de sus representantes más señeros, y sucesivos juegos de variaciones con algunas de las fórmulas reconocibles en la tradición hispana (como Larra o Valle Inclán). Entremezclados con algunas de las referencias habituales en Riaza a grandes nombres de la tradición occidental (como Baudelaire), los ecos intertextuales aparecen filtrados por los efectos de los nuevos medios de comunicación y los del régimen dictatorial, hasta dar en algunas de las manifestaciones más características de las «logofagias»[15] de la obra, entre lo lúdico y lo crítico.

La que podemos considerar una cuarta sección se inicia con lo que en el texto de la izquierda de la página, a modo de acotación, queda anunciado: «se apariciona el bueno» (p. 32), para dar paso a la consideración del «poeta-poeta» (*ibid*.). La desconstrucción de su figura tópica se opera mediante el reciclaje de la imagen de *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) en el doble sentido de la figura pintada en la novela y del valor emblemático de uno de los rostros icónicos del llamado «boom» de la novela hispanoamericana, sobre todo a raíz de la publicación de *Cien años de soledad* en 1967. El desmontaje del patetismo presente en la obra original cobra cuerpo en la descomposición del discurso en una pluralidad de formas, desde el edicto al bolero, en una clave carnavalesca que debemos considerar prebajtiniana, puesto que la traducción española de la influyente obra de Bajtin se difunde a partir de 1971[16]. Entre los diversos juegos de descomposición de las palabras, el sarcasmo respecto a la sociedad literaria se hace patente en la inclusión en el edicto de una mención a los accésits como elemento propio de unos premios literarios de los que Riaza está haciendo agridulce experiencia en estos años.

Un nuevo «Bestiario» (p. 41) da pie a la faceta de «carniceros» que Riaza destaca en los dioses del canon, ya introducidos por una de sus bestias negras, el Calderón filtrado por «la licenciada / que da clase / de siglosdoro / a los chaveas» (p. 40). Con evocaciones de la caverna platónica (y la no platónica), las figuraciones del campo literario cobran tintes de museo o zoológico para entretenimiento de los nuevos «dadivosos / mecenitas / señoritos» (pp. 45-46), como personalización de las leyes del mercado, que asoma con la carta de restaurante.

La siguiente sección también se abre con un «Bestiario», ahora para poner en solfa la mala digestión de las teorías lingüísticas y literarias que comienzan a llegar a una crítica cada vez más babélica, proyectada en un nuevo despliegue de logofagias. Su parecido con algunas de las formas emergentes de poesía concreta o visual (*infra*) estira sus posibilidades hasta el límite, no exento de ironía, entre la creatividad en su más alto grado y la vacuidad de los trabalenguas (pp. 51-52). Estos, sin embargo, parecen imponerse con la teatralizada y burlesca pintura del sabio descendiendo del estrado (p. 53), rematado a la manera cervantina: «y no hubo / nada».

---

[15] Nos detenemos más adelante en la consideración de los procesos de distorsión de los procedimientos lingüísticos habituales que pueden integrarse bajo esta denominación.
[16] Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1971.

El poema-rio parece volver sobre sí mismo y ofrecer, como *pendant* a la de García Márquez, una semblanza satírica de uno de los poetas más respetados (también por el propio Riaza). Tras incluirlo en una satírica mezcolanza con Juan Ramón Jiménez y Pemán, se recrea de manera grotesca la ritualidad del «salón / de poéticos / actos» (p. 57) para disponer un pastiche un tanto brechtiano con los textos del autor de las *Elegías de Duino*, en otra muestra de polifonía carnavalesca, esta vez en el seno mismo de la Poesía con mayúsculas.

La desacralización se extiende en la sección que retoma la imagen dantesca (en otro elemento de las simetrías que sostienen un discurso aparentemente incontrolado) del «paseo / entre las jaulas» (p. 62), con la fauna que las ocupa y que compone un «Bestiario» final (p. 63). Compuesto este por verdaderas fieras, la crueldad de los escritores aparece, justamente, cuando en la obra irrumpe la realidad más atroz, representada por la brutal forma de tortura en la que el imperialismo se manifiesta como inseparable del machismo. Varios años antes de que Cortázar epilogara su comprometido *Libro de Manuel* (1973) con un repaso a doble columna por las atrocidades de la represión, haciendo discurrir en paralelo las declaraciones de las víctimas y las de los victimarios, Riaza extiende un verdadero friso de los conflictos del siglo XX[17] en distintas latitudes geográficas. Su denuncia dispara en varias direcciones: la de los hechos mismos, en cuanto crímenes contra la humanidad; la de las fronteras que se pretenden levantar entre la literatura y la realidad, entre vida y escritura; y, finalmente, contra algunas de las posiciones asumidas por los escritores en un gesto de sublimación, ya sea la que se inviste con el compromiso, ya la que pretendidamente surge por los juegos de estetización.

El esquemático repaso por el contenido de la obra deja trazadas las líneas mayores de su materia, de su configuración y de sus procedimientos expresivos. Trataremos de ordenarlos partiendo de la caracterización genérica ofrecida como subtítulo: «fotonovela de buenos y malos». En la referencia al contenido se impone la imagen de confrontación, la de un mundo conflictivo hecho de «contienda y batalla» como evocaba el autor de *La Celestina* y como se trasluce en distintos pasajes de la obra de Riaza. Que esos «buenos y malos» sean adjetivos correspondientes a los monos-poetas propone una dimensión específica, a la que volveremos, pero la dualidad (ampliamente sobrepasada en las enumeraciones de los «bestiarios») se convierte desde la portada de la obra en un signo de los enfrentamientos. De los mismos cualquier elemento épico es completamente desterrado, y así lo ratifica la caricatura del descenso de Dante por los anillos infernales. También se soslaya toda dimensión trágica, incluso al poner en pie la galería de torturas, que sigue una estructura de documental y se desplaza a una forma de grotesco por mor de los juegos lingüísticos. Por ello lo que queda es esa forma bastarda, tan híbrida como desprovista de dignidad artística, como es la fotonovela, ese formato para el consumo de masas; en ella resulta determinante la fusión de sentimentalismo, sexo y violencia, de una parte, y de lo más degradado de dos formas artísticas, de otra; el indudable impacto de unas formas visuales popularizadas ha conllevado también su vulgarización, una pérdida del aura tanto en la práctica decimonónica del folletín en la prensa periódica como en la repetición mecánica teorizada por Benjamin[18]. Al reunirse folletín y fotografía, el monstruo desborda todas las líneas de contención. En el debate entre lo culto y lo popular que sacudía

[17] Riaza volverá sobre esta materia en la aún inédita obra que en una de sus fases de redacción llevó el título de *El siglo de la doble equis*.

[18] Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003. Han de sumarse, obviamente, las propuestas de Marshall McLuhan sobre los medios de comunicación desarrolladas en la década de los 60 a partir de la identificación de mensaje y medio en *The Gutenberg Galaxy* (1962; traducción española *La Galaxia Gutenberg*. Madrid, Aguilar, 1972).

el campo estético e ideológico de los años 60, una forma como la fotonovela podía sostener discursos de reivindicación desde la lógica del *pop*, incluso cuando este entra en el ámbito del *kitsch*. Sin embargo, no es esta la actitud de Riaza. Así lo vendría a demostrar el hecho evidente de que hay que aplicar un esfuerzo de lectura para encontrar similitudes entre el texto de nuestra obra y los mecanismos retóricos y pragmáticos de las fotonovelas en curso, por no hablar de su materia (*infra*). Más bien habría que ver en el guiño a esta modalidad de consumo la recuperación más o menos programada de un género clásico que en bastante de sus rasgos constituye un antecedente de la forma popularizada en el segundo tercio del siglo XX. Adelantamos algunos aspectos desarrollados más adelante.

La dedicatoria inicial proporciona una clave de lectura en este sentido. La salutación al Quevedo más demótico[19] nos lleva a recuperar el corpus de las jácaras y las composiciones más burlescas, pero sobre todo dos formas de relato desde la mirada de un «yo» entre protagonista y observador, el de Pablos en el *Buscón* y el del *alter ego* quevediano en los *Sueños*. En los dos casos estamos ante modalidades del discurso satírico, ya venga contaminado por la deriva picaresca (o por la respuesta a la misma), ya aparezca en el molde más canónico de la narración onírica. Desde sus raíces lucianescas y latinas (el *Somnium Scipionis* de Cicerón), sus variantes humanistas (el *Somnium Vivis*) o su transformación barroca (en la cueva de Montesinos o en la torre de Segismundo), el marco de la experiencia de lo soñado[20] ha sido un soporte privilegiado de la sátira, de su estructura, de sus procedimientos y de su funcionalidad, por lo que bien puede considerarse como uno de los modelos paradigmáticos del género. De hecho, en la particular configuración de lo onírico encaja y se complementan los dos sentidos principales de lo que, como género, denominamos «sátira». El primero es el que procede de la raíz griega del término, que lo emparenta con los sátiros y una de las formas más simples y populares del teatro en la *polis*, caracterizado por una fuerte marca de hibridismo (el sátiro es semihumano, con sus patas de cabra), que lo sitúa en los márgenes de la ciudad y subraya su carácter transgresor, incluso subversivo, con el correspondiente sentido crítico. El segundo sentido de «sátira», más estructural, recoge el valor latino de *satura*, esto es, el carácter aparentemente inorgánico, ajeno a las reglas clásicas de composición, desordenado, desbordante y casi caótico. A ambos componentes suma Quevedo el de la manipulación del lenguaje, entre desconstrucción y creación, y todos juntos nos proporcionan una primera definición genérica del poema-rio de Riaza.

La referencia barroca de Quevedo sostiene también la consideración de una de las modalidades de la sátira que se singulariza con el paso del XVI al XVII, y que los contemporáneos designaron como «anatomía», esto es, como una disección que no tenía que ceñirse en exclusiva a la de una vida o un personaje. En su tratamiento, como Gracián lleva a su culminación en *El Criticón*, un procedimiento clave es la alegoría. Cuando esta se desplaza desde una mera consideración retórica o, más precisamente, elocutiva hasta una dimensión epistemológica y poética, según la conceptualizara Walter Benjamin[21], introduce un principio de sistematización en la tropología, un factor de orden en la saturación de imágenes característica del relato de la experiencia onírica[22]. De manera muy

[19] Su papel de guía en aspectos estructurales y tonales se complementa con los aportes de los otros dos dedicatarios, el propio autor y Brecht. Al primero corresponde la materia (la poesía y la literatura) y el recurso a un algo degradado «yo-lírico»; del segundo procede la intencionalidad crítica, su perspectiva y algunos de sus recursos.

[20] Puede consultarse al respecto el estudio de Teresa Gómez Trueba, *El sueño literario en España. Desarrollo y consolidación de un género*, Madrid, Cátedra, 1999.

[21] Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.

[22] Empleamos aquí la noción de «anatomía» entendida como modalidad particular del discurso satírico, que se presenta como la disección de una figura o una categoría desde una posición más descriptiva que narrativa,

destacada, el trasfondo (reiterado en otros textos del autor) del patrón dantesco y su descenso al infierno, recorriendo sus distintos círculos, funciona como un principio de alegorización que, con paradójico respeto al decoro y la verosimilitud, permite articular y dotar de sentido a la aparentemente informe sucesión de pinturas dispuestas en torno a los bestiarios. La sistematicidad induce a la lectura en clave alegórica, y de ella, de la matizada y pre-brechtiana conciencia del distanciamiento, se desprende el efecto crítico. Este puede apoyarse, por esta misma razón, en los procedimientos de deformación: la animalización de las figuras, la hipérbole sobre sus actos, la doble dimensión ucrónica y u-tópica que conforma un particular cronotopo onírico, la metódica descomposición del lenguaje en una combinación de juego, indagación y denuncia que refuerza la imagen de marginalidad de cuya conciencia parte la escritura. Puede hablarse de experimentación, expresionismo crítico, oposición política, antiacademicismo, pero también de rechazo al campo literario imperante, o, de manera aun más simplificadora, de alguno de los rótulos acuñados para caracterizar escuelas o movimientos de la época[23]; en todo caso, con la elección de la senda contraria a la de la normalización, Riaza se sitúa, desde una obra tan temprana, en el núcleo de lo que será su escritura en las cinco décadas siguientes y, al mismo tiempo, en el eje principal de los movimientos de renovación estética que permitirán superar las limitaciones derivadas de la focalización en el realismo de la década anterior y alimentarán las realizaciones más valiosas en la década siguiente en todos los géneros de la literatura y en las demás parcelas artísticas[24].

El más evidente, pero no el más superficial, de los gestos de ruptura característicos de la nueva estética (que tendrá en el 68, en el momento de escritura de *La jaula de los monos*, su emblema y un motor decisivo) es la concerniente al lenguaje. No se trataba solo del rechazo del hasta ese momento considerado «lenguaje poético» o, en su contrafaz, los coloquialismos de un realismo con riesgos de miopía. Al compás de los nuevos caminos del pensamiento lingüístico en el estructuralismo y sus distintos «posts», lo que venía a ponerse en cuestión era el lenguaje mismo, su capacidad de designar una realidad más que de ocultarla, de permitir una verdadera comunicación. Al tiempo que se convierte en objeto de la reflexión, en una poesía cada vez más vuelta sobre sí misma, el campo de batalla de las palabras se descubre como el determinante en la guerra abierta, por permitir el mayor grado de creatividad a partir de los movimientos de destrucción. Se desarrolla así una metaliteratura que, en todos los géneros, se toma a sí misma como referencia, generalmente con una actitud de cuestionamiento[25]. En ello hay, sobre todo en su base, una dimensión

---

más estática que dinámica; la consideración de esta modalidad narrativa, entre el «romance» y la «novela» la establece Northrop Frye (*Anatomía de la crítica. Cuatro ensayos*, Caracas, Monte Ávila, 1991, pp. 401-413). Para la sátira, con su variedad de formas y constantes técnicas véase Matthew Hodgart, *La sátira*, Madrid, Guadarrama, 1969.

[23] Nos detenemos en el apartado siguiente en etiquetas como la de «Generación del lenguaje» y el protagonismo alcanzado por los denominados «novísimos».

[24] Una parte significativa de los mismos es analizada por Germán Labrador Méndez en *Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española*, Madrid, Devenir, 2009; y *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Madrid, Akal, 2017. Aunque desde unas perspectivas muy específicas, el autor recompone con eficacia y productividad el carácter generacional y sociopolítico de algunas de las manifestaciones más radicales de las actitudes de ruptura y, sobre todo, del contexto que les otorga un sentido. La noción de «transicional» es determinante en esta consideración, sobre todo si se maneja con un sentido poco restrictivo, para incluir toda una década, con el ocaso del dictador, su fallecimiento y los movimientos que este generó. Véase también Antonio Orihuela, *Poesía, pop y contracultura en España. Poéticas de la cultura de masas en el Tardofranquismo y la Transición*, Córdoba, Berenice, 2013.

[25] Sin poder detenernos en un muestrario más extenso, pueden servir de referencia las «grotescomaquias» de Romero Esteo en el teatro (iniciadas con el *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos* en 1961) o la trilogía

que pudiéramos calificar de metafísica, por cuanto implica una reflexión ontológica sobre el lenguaje, sobre su naturaleza o condición esencial. Sobre ella se ordena en ocasiones una mirada no menos crítica, pero más focalizada: en el acto de la escritura, en la condición del escritor, en el funcionamiento del sistema en que se inscribe, en línea con lo que unos años después Bourdieu conceptualizará como «campo literario»[26].

Dejando para un momento más conclusivo el consciente o inconsciente parentesco del poema-rio riacesco con una singular obra de nuestra tradición, apuntaremos una posible lectura para esbozar una genealogía para el texto que no es la dominante en la estética poética que emerge en estos años. Se trata de dos poemas de Brecht que se publican en español en 1968 en el mismo volumen de donde se extrae la cita inicial, «De las bibliotecas / salen los asesinos», dístico donde se aúnan las dos dimensiones del conflicto, la política (en torno a la violencia y la explotación) y la cultural (el papel de la alta cultura a la que se enfrenta la novedad de la fotonovela). En la citada antología del dramaturgo alemán se incluyen las traducciones de dos poemas que desde sus títulos tiene mucho de metarreferenciales: «Canción de los poetas líricos (cuando, en el primer tercio del siglo XX, no se pagaba ya nada por las poesías)» y «Canción del autor dramático». El sentido de la denuncia de la precarizada condición del artista en la exacerbada mercantilización (y proletarización) del arte se muestra desde los primeros versos de las respectivas composiciones, incluyendo el procedimiento de formularse desde la forma primopersonal, desde la perspectiva de un escritor consciente de esta condición:

> Esto que vais a leer está en verso.
> Lo digo porque acaso no sabéis ya lo que es un verso ni un poeta.
> En verdad, no os portasteis muy bien con nosotros.
>
> ¿No habéis notado nada? ¿Nada tenéis que preguntar?
> ¿No observasteis que nadie publicaba ya versos?
> ¿Y sabéis la razón? Os la voy a decir:
> Antes, los versos se leían y pagaban [...].
>
> * * * *
>
> Soy un autor dramático. Muestro
> lo que he visto. Y he visto mercados de hombres
> donde se comercia con el hombre. Esto
> es lo que yo, autor dramático, muestro [...].[27]

El planteamiento de Brecht en estos poemas desborda la mera reivindicación sindical de una adecuada remuneración de una actividad de producción, incluso cuando en ella se incluya un componente de reconocimiento[28]. Lo que el autor de *La ópera de cuatro cuartos*

---

narrativa de Juan Goytisolo (iniciada con *Señas de identidad* en 1966 y culminada con *Juan sin tierra* en 1975).

[26] Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995 (ed. original 1992).

[27] Bertolt Brecht, *Poemas y canciones*, Madrid, Alianza, 1968, pp. 47 y 51.

[28] En *La jaula de los monos* hay un explícito cuestionamiento de lo que se considera una actitud gremial («un pájaro-mono / afiliado / al gremio sindical», p. 56), si bien en el caso de Riaza hay que leerla desde su radical conciencia de individualidad.

plantea, en un momento en que el nazismo emergente es algo más que una amenaza, es la posición del escritor, del artista, en la vida social, entre la marginación y el compromiso, entre el esteticismo y la comunicación.

El más que posible peso de un autor al que Riaza no dejaría de estar atento[29] le otorga a este y otros textos de Riaza una marca de singularidad dentro de la familiar adscripción a una estética reconocible en sus líneas mayores. Menos en el caso de la narrativa y el teatro, en el de la poesía, con Venecia como emblema, esta corriente se identificará con el esteticismo y aun con el escapismo, al menos en sus lecturas más superficiales. En el caso de Riaza y de *La jaula de los monos* su gravitación la establece una permanente atención a su entorno y la búsqueda para darle una respuesta mediante su deformación grotesca, como medio destinado a poner de manifiesto su verdadero carácter y los mecanismos usados para su manipulación. De ahí que, en lugar de fatigar los habituales caminos de la oda y la elegía, de la celebración o el lamento, nuestro autor recurra (no solo por su condición de polígrafo, cultivador del teatro y la narración) a una matriz de fábula, en la que desarrolla los procedimientos de la alegoría para exprimir la dimensión satírica, hasta hacer de esta obra en concreto una verdadera «anatomía» de la poesía y el campo literario en la crisis de los finales de los 60, cuando se agotan y quedan trascendidas las polémicas que en torno al realismo y sus diferentes caras habían mantenido la lírica precedente en un escenario muy limitado[30]. Frente a esta situación la respuesta de Riaza consiste en asumirla como «argumento de la obra», hacer de ello la base de una peculiar condición genérica de matriz satírica y, finalmente, situarse en la raíz de un estilo o de unos estilos. Desde ella desarrolla el suyo propio de manera inconfundiblemente personal, pero sin separarse del que, en clave generacional va a considerarse como el propio de una época, la de la agonía del franquismo antes y después de la muerte del dictador.

ANTE EL CAMPO LITERARIO. CLAVES CONTEXTUALES E INTERTEXTUALES

A mediados de los años 60 crece desde distintos frentes la respuesta a la literatura imperante y sus diferentes planos de canonización, representados en el ámbito de la poesía por sus modalidades más académicas y formalistas, con los que conviven las diferentes vías de adaptación del compromiso[31]. En oposición a las tendencias dominantes, los nuevos discursos revisan la consideración de los márgenes desde los que se desarrollan. En las posiciones más esteticistas (*stricto sensu* o en el sentido más extendido) prevalece un intento de invertir las relaciones entre centro y periferia, desplazando el primero hasta sus propias posiciones: desde el impacto de la antología de Castellet[32] al ingreso en la RAE de sus nombres de referencia, esta estrategia alcanzó en las décadas siguientes un notable

[29] Así se muestra reiteradamente en su producción dramática, con la incorporación de característicos recursos brechtianos en las piezas de finales de los 60 y la autoirónica parodia incorporada a la *Representación de Don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes* (1973).

[30] El debate se reaviva justo en 1970 a raíz de la *Teoría de la expresión poética* (Madrid, Gredos) de Carlos Bousoño. Los componentes estéticos e ideológicos y su despliegue en el campo literario han sido revisados por Miguel Ángel García, *Un aire oneroso. Ideologías literarias de la modernidad en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010; *La literatura y sus demonios. Leer poesía social*, Madrid, Castalia, 2012; y *El compromiso en el canon. Antologías poéticas españolas del último siglo*, Valencia, Tirant, 2017.

[31] Véanse, en torno a un autor de referencia, las reflexiones de Enrique Baena, *Metáforas del compromiso (Configuraciones de la poética actual y creación de Ángel González)*, Madrid, Cátedra, 2007.

[32] José M.ª Castellet (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970.

éxito. En posiciones de radicalidad más manifiesta se profundizó en la naturaleza y valores de los márgenes, con una no siempre inequívoca reivindicación de estas posiciones, entre la anti-poesía en sus formas más históricamente reconocidas y una experimentalidad que buscaba desbordar los límites de la lengua, incluida la considerada «lengua poética». Más allá de lo que en *La jaula de los monos* hay de lo más peculiar de la escritura de Riaza, no se puede separar su materialización de este (esquemáticamente presentado) horizonte, que, además, constituye en gran medida su referencia.

Comencemos por la concreta ubicación de un Luis Riaza en la cuarentena de su edad y ajeno a la profesionalización de la escritura en el panorama de las letras a finales de esa década. El propio texto hace referencia explícita a la situación y en buena parte muestra partir de ella. Queda sintetizado en una frase:

> véanse
> otros libros
> del vate
>
> cuando los permitan
> los Primates (p. 4)[33].

La conjunción temporal «cuando» puede leerse también como condicional y adversativa; el propio procedimiento de oblicuidad es un indicio de que las condiciones objetivas no favorecen precisamente la creación personal. Si el poeta es un «mono», el dominio le corresponde a los «Primates» (con protocolaria mayúscula y guiño a la etimología) que, sean los que rigen la censura oficial, sean los que manejan los cauces editoriales, permiten o, lo que es más habitual, no permiten que las obras puedan ser conocidas. En esta situación de negación y silencio Riaza reivindica con referencias poco veladas la existencia de otros textos propios que pugnan por salir a la luz. Sabemos que desde inicios de la década anterior escribe poemas, habiéndose publicado algunos en distintas revistas y llegando a conformar los primeros poemarios; de estos, conservamos copias del temprano *Libro de trípticos* (c. 1952) y de otros títulos más cercanos material, técnica y, con toda probabilidad, cronológicamente a nuestra obra, como las *Odas para leer en los retretes de su infierno*, el *Libro de fiestas*, el *Libro de cuentos* y las dos versiones del *Canto a los jefes*, más las ya editadas *Nueva divina commedia* y *Como la araña, como la anaconda*. Este último título es la referencia que provoca la remisión a la propia obra; la otra son unos «cuentos tártaros» que no hemos podido identificar ni entre el material conservado ni entre las noticias sobre la trayectoria inicial del autor, en la que también se contaban relatos (algunos en páginas impresas) y piezas de teatro, al menos *Berenice* y *El caballo dentro de la muralla*, más los que por esas fechas escribía para su montaje en Sitges. Como quedó reflejado, el último poemario citado había resultado ganador de un premio, pero permanecía inédito; por ello podía tomarse como el emblema de su momento de transición[34], en el que las resistencias estéticas, comerciales, ideológicas y políticas (los

[33] La paginación remite a la de la edición que sigue.

[34] En el plano de la dramaturgia, el llamado «nuevo teatro español», al que Riaza podía adscribirse por razones generacionales y, algo menos, estéticas, fue definido por Alberto Miralles como la generación más premiada y menos representada, en una acuñación que hizo fortuna a partir de *Nuevo teatro español: una alternativa ~~cultural~~ social*, Madrid, Villalar, 1977. La relación de este teatro con la estética realista anterior es muy similar a la señalada para la poesía de esos años respecto a sus antecesores.

«Primates») aún se mantenían como eficaces muros de contención de los intentos más renovadores. Así, creación personal y sistema literario se presentan en oposición, siendo uno de los ejes temáticos de la obra.

Sin que el planteamiento suponga ningún tipo de justificación, no podemos dejar de constatar que el obligado silencio padecido por Riaza y tantos autores como él, además de ofrecer un tema para su escritura, permitió que esta fluyera con la más absoluta libertad: una vez constatada la inexistencia de vías para acceder al público, las componendas son innecesarias; si van a censurar o negar, que no lo hagan con los compromisos del posibilismo[35], sino con la apuesta más radical. Esto puede situar a las obras en el marco, siempre escurridizo, de una «antiliteratura», pero lo que resulta indiscutible es que se concreta en unas claves estéticas y estilísticas que acabarán siendo las personales del autor, que en estos años lo sitúan en sintonía con algunos representativos movimientos poéticos y que, en última instancia, inscriben todo ello en una estética reconocible y reconocida. Ciñéndonos al plano particular de la poesía, sin insistir en las concomitancias entre *La jaula de los monos* y los demás libros de poesía riacescos mencionados en el párrafo anterior, y antes de llegar a unas conclusiones provisionales sobre la relación de la obra con unas posiciones éticas y estéticas correspondientes a su tiempo histórico, nos centraremos como punto de partida en dos referencias básicas y la directa conexión existente entre ellas y nuestro poema-rio.

De dichas referencias, una de ellas, el fenómeno de los «novísimos», se ha convertido en inexcusable al tratar de la poesía en España en el último tercio del siglo XX; la otra, sin embargo, la más radicalmente arraigada en el experimentalismo, ha quedado más marginada por la crítica, la historiografía y la visión general del período. A la espera de análisis más pormenorizados, nos limitamos ahora a unas indicaciones sobre la conexión de esta y otras obras de Riaza con las dos corrientes señaladas, comenzando por la que llegó a funcionar como corriente dominante. Hemos de sortear, para ello, la tentación de incluir a Riaza en una nómina ampliada de los «novísimos»; obviamente, carece de sentido hacer historia-ficción para torcer una decisión crítico-editorial y, de paso, desatender a unos rasgos que agrupaban a los integrantes de la nómina de Castellet y dejaban al margen a Riaza; pero, sobre todo, usar esta única referencia reduce en exceso la perspectiva crítica, hasta distorsionar el período por el esquematismo impuesto por una estrategia de posicionamiento. Sin duda, *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) actuó de clarín, banderín de enganche y ariete frente a un *statu quo* con síntomas de agotamiento, pero la coincidencia en el diagnóstico no se extendía a la diversidad de respuestas. Por ello, una apertura de foco nos lleva a considerar marbetes y nociones como los de «Generación del 68» o «Generación del 70»[36] más abarcadoras e integradoras. Sin haber figurado en las operaciones críticas del momento ni en las que le siguieron (en gran medida por el general desconocimiento de su faceta poética), Riaza podría incluirse con títulos como el presente en esta órbita. Baste atender (antes de sumar lo relativo al experimentalismo) a la cercanía

[35] Con especial aplicación en el teatro a las diferencias de posturas entre Buero Vallejo y el imposibilismo de Alfonso Sastre, la noción tuvo un alcance mayor. Véase al respecto Joan Vilà i Valentí, «La definición del posibilismo», *Paralelo 37*, 8-9 (1985), pp. 655-662. Para la histórica polémica puede consultarse la aportación de Berta Muñoz Cáliz, «A vueltas con el "posibilismo" teatral», *Teatro. Revista de estudios teatrales*, 20 (2004), pp. 171-198; y Luis Iglesias Feijoo, «La polémica del posibilismo teatral: supuestos y pre-supuestos», en el monográfico *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX* del *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 19-20 (1996), pp. 255-269. Las nociones han sido aplicadas a nuestro autor por Miguel Bilbatúa, «Riaza, entre el realismo y el imposibilismo», *Pipirijaina*, 3 (mayo de 1974), pp. 5-8.

[36] Véase, por ejemplo, Pedro Provencio (ed.), *Poéticas españolas contemporáneas. II. La generación del 70*, Madrid, Hiperión, 1988; y José Luis García Martín (ed.), *Las voces y los ecos*, Madrid, Júcar, 1980.

con algunos de los rasgos propuestos por Castellet para definir unos de los núcleos dominantes en esta extendida actitud de renovación.

Siguiendo lo destacado en la introducción de la antología, observaremos el diálogo de *La jaula de los monos* con los elevados a la consideración de rasgos estéticos y generacionales[37]. El primero y más global es lo que, siguiendo la lectura que Vázquez Montalbán hace de las palabras de Machado, se presenta como una «nueva sensibilidad», que se sitúa al margen del «humanismo literario», como manifestación de una «voluntad de ruptura», elementos todos ellos perfectamente perceptibles en una obra que rompe con los moldes formales, para encauzar un discurso deshumanizado (y no solo por la alegoría animal), que desmonta por igual la entidad del sujeto lírico de base humanista como la visión de su objeto. Por ello, y en la línea de lo apuntado por Octavio Paz[38], cabe ver la comunidad del movimiento que lleva de la estricta ruptura de la tradición a una «tradición de la ruptura», propia de la deriva «del romanticismo a la vanguardia». Desde la autocita inicial y la deformación de la firma («riazastrón»), ratificada de inmediato con la inclusión del primer «Bestiario», el lector es emplazado al abandono de los consagrados parámetros de descodificación y a la experiencia de una nueva sensibilidad.

Como en los «novísimos» del canon, se evidencia en *La jaula de los monos* el peso de los *mass media* señalado por el antólogo un año después de la redacción del texto riacesco. En línea con las ya citadas teorías de McLuhan y Benjamin (menos presente este último en el texto de Castellet), hay que entender dichos medios en un sentido amplio, aunque (hemos de volver a ello) la obra de Riaza los lleva a una dimensión esencial al presentarse como «fotonovela». Los correspondientes efectos de inscripción en lo *camp* (destacado en la introducción de la antología) y aun lo *kitsch* se imponen como determinantes de la «nueva sensibilidad» y, en gran medida, como estrategia central en los posicionamientos antiliterarios o antipoéticos, entendidos estos como oposición a los valores establecidos en torno a nociones como la belleza, lo sublime o lo digno. La conformación de un lenguaje demótico o, de manera más precisa, la eliminación de las fronteras discriminatorias entre lo hierático y lo demótico, también interpretable en términos ideológicos y socio-políticos, iguala el texto de Riaza con reconocibles propuestas de algunos miembros del grupo de los «novísimos».

En su presentación Castellet incide en las tensiones perceptibles en el grupo en el terreno del lenguaje, entre quienes lo convertían en materia de experimentación y quienes se planteaban una «desmitificación del lenguaje cotidiano por un voluntario uso de lugares comunes, frases hechas o simplemente por un descuido consciente del lenguaje escrito». Ante estas palabras, el lector de *La jaula de los monos* podría pensar que están concebidas para calificar la obra, en la que, además, se aúnan los dos polos señalados por el antólogo.

También sería de aplicación a la obra de Riaza lo que Castellet, apoyándose en Umberto Eco, categoriza con el juego de palabras de «cogitus interruptus», como vía oblicua para aludir a unos emergentes elementos de irracionalismo, de ruptura de la lógica y el discurso convencionales, para desbordarlo en todos los planos del lenguaje, desde el léxico a la sintaxis, con una manifestación notoria en la ruptura de la linealidad del texto y su disposición en la página, en una clave postmallarmeana que se acaba convirtiendo en

[37] No acudimos a este concepto por razones biológicas, puesto que Riaza es 14 años mayor que los miembros *seniors* del grupo de Castellets (Vázquez Montalbán y Martínez Sarrión nacen en 1939); sí hay más coincidencia, incluso con los más jóvenes, en la cronología de acceso a la vida literaria. Sin embargo, insistimos, no se trata en ningún caso de inscribir a Riaza en esta nómina, sino de señalar semejanzas en una respuesta que pudiéramos llamar poligenética.

[38] Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

uno de los rasgos más identificables de la poética riacesca. En una propuesta arborescente y de manifestación de distintos planos o niveles discursivos se acentúa una polifonía, con mucho de carnavalización bajtiniana, en perfecta sintonía con la señalada mezcla o indistinción de lo culto y lo popular en el estilo y en los elementos referenciales.

Por cerrar los paralelismos, cabe considerar lo relativo a la «despreocupación hacia las formas tradicionales», que en *La jaula* se tematiza, además, en el tratamiento satírico de ciertos modelos poéticos y de poetas; también, los elementos de «escritura automática, técnicas elípticas y de sincopación y de *collage*», entre los que cabría destacar los juegos con las acuñaciones léxicas y los desplazamientos paronímicos; y, finalmente, la «introducción de elementos exóticos y de artificiosidad», de los que el uso de palabras extranjeras marca un primer nivel, incrementado en las referencias zoológicas o los autores de diversa condición invocados, con mayor o menos ironía, como autoridades, también introduciéndolos en los intersticios de la fragmentada linealidad del texto.

En definitiva, entre uno y dos años antes de la aparición de *Nueve novísimos* Riaza (y no solo en esta obra) está explorando unas claves estéticas y de innovación que la estrategia de Castellet permitirá que sean capitalizados por un número reducido de nombres, antes de extenderse y marcar la vanguardia creativa en la poesía de los 70. Determinar el grado de prioridad en la propuesta riacesca y su valor en la configuración de una amplia corriente poética[39] tendría que ser objeto de un estudio más profundo y con una atención más específica a las demás variedades dentro de esa poética. No obstante, pensamos que lo señalado cumple la pretendida función de sostener la lectura de nuestra obra como plenamente integrada en los movimientos de renovación, interpretable, por tanto, con esas claves, además de las específicas que el autor confirió a su texto.

Algo similar resulta postulable respecto a la conexión, en este caso más parcial, con algunas de las vías de ruptura más radicales con la poesía más canónica, en una revitalización de las vanguardias históricas de principios del siglo XX, de las que toman algunos de sus elementos para actualizarlos y acomodarlos a los retos derivados de la situación del arte en la sociedad en la segunda mitad de la centuria. El acercamiento de Riaza a los ensayos de poesía visual que comienzan en España con la revista *Dau al set*, fundada en 1948, no se manifiestan en nuestro poema-rio, pero sí en una buena parte de sus realizaciones plásticas, sobre todo a partir del uso del *collage*[40], en el que se manifiesta, siguiendo las propuestas de la poesía visual o concreta, una concepción diferente del espacio plástico o textual, la potenciación semántica del pastiche y la cita irónica, el ejercicio de re-elaboración o de re-escritura, una mirada a la vez lírica y crítica sobre la realidad y la mezcla de lenguajes, con una concreción de las propuestas de la cultura *pop* que incluían la desacralización, la salida del arte fuera de los museos y la contaminación de alta y baja cultura. Junto con lo relativo a la codificación como «fotonovela» (*infra*) volvemos a encontrar que la caracterización de esta corriente en compartida en este conjunto de rasgos por *La jaula de los monos*.

[39] La incidencia real quedó muy limitada, obviamente, por la práctica imposibilidad de acceso de la obra riacesca a las librerías y el horizonte vigente en el campo literario de esa década y de las que le siguieron.
[40] Pueden verse algunas muestras entre los materiales recogidos en la página del autor en la BVMC y en las portadas de algunas de las ediciones preparadas para ella.

Más específica en sus páginas es la presencia de las derivas que, con base en el caligrama convertido en paradigmático por Apollinaire a inicios del siglo[41], se concretan en diversas modalidades de formalización textual que pasan por la explotación de las posibilidades del arte tipográfico, la utilización semántica y estética de los espacios de la página y la disposición del texto y los juegos con la letrería, a veces combinada con elementos de poesía visual en sentido estricto. La evolución de la particular lírica de Joan Brossa, por citar a uno de los componentes más destacados de *Dau al set*, sería un buen ejemplo de las posibilidades de esta línea, en la que no faltaron otras figuras relevantes[42]. En algunas de estas realizaciones pueden hallarse las bases de otras formas ingeniosas de disposición del texto más cercanas a las que encontramos en *La jaula de los monos*.

Una referencia fundamental es la obra de Eduardo Scala, definida como «poesía gráfica» en un estudio fundamental y sistemático de sus técnicas y sus códigos[43] en todas sus variaciones. En algunas de ellas encontramos juegos con el texto[44] muy similares a los presentes en las páginas de nuestra obra. Sin embargo, la producción de este poeta del espacio gráfico se inicia en 1974, es decir, casi un lustro después de nuestra obra. Sí es estrictamente coetánea una de las obras de otro poeta largamente ignorado y, por suerte, rescatado con el cambio de milenio, como es Francisco Pino. De 1969 es *Textos económicos*, con que inicia la segunda etapa de su producción, continuada en *Solar* (1970), donde podemos encontrar poemas[45] perfectamente análogos a los de Eduardo Scala y a algunos pasajes del poema-rio riacesco, lo que apunta a una sintonía que ha de tenerse en cuenta para una lectura adecuadamente contextualizada de la obra.

Más allá de estas referencias concretas, que sin duda debieron ser ajenas a Riaza al menos hasta años después de la escritura de nuestra obra, conviene atender a un panorama más amplio, que confirma la entidad de este campo poético en demasiadas ocasiones preterido. El citado estudio de Serra se conforma como un sistemático tratado de la retórica empleada en este tipo de poemas, siguiendo una clasificación lógica tradicional, pero proporcionando al tiempo un nutrido inventario de obras de esta estética y de sus cultivadores. Su aportación encuentra cumplido complemento en el estudio de Alfonso López Gradolí[46], que despliega una perspectiva histórica sobre el desarrollo de este tipo de poesía, antes de tomar como eje la obra de José Luis Castillejo. Finalmente, aunque publicada con anterioridad a las dos monografías citadas, debe atenderse a la propuesta hermenéutica de Túa Blesa en *Logofagias*[47], por atender a una dimensión en el texto

---

[41] Para las raíces, trayectoria y proyección de esta técnica específica, con todas sus ramificaciones, pueden consultarse las compilaciones de Miguel D'Ors, *El caligrama, de Simmias a Apollinaire (Historia y antología de una tradición clásica)*, Pamplona, EUNSA, 1977; y Rafael de Cózar, *Poesía e imagen. Formas difíciles del ingenio literario*, Sevilla, El Carro de Nieve, 1991.

[42] Por continuar en el ámbito catalán, puede mencionarse al pintor y poeta visual Josep Iglésias del Marquet, activo en los años 60 y 70, o algo más tarde en Andalucía, Pablo del Barco o José M.ª García Parody, sin olvidar la actividad de José Miguel Ullán, vinculado a la generación de los «novísimos» y de mayor proyección con sus «agrafismos».

[43] Los delimita, en su estudio del poeta, Felipe Muriel, *Hermetismo y visualidad. La poesía gráfica de Eduardo Scala*, Madrid, Visor, 2004.

[44] De «ludolingüística» habla Màrius Serra en *Verbalia. Juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario*, Barcelona, Península, 2000.

[45] Una buena porción de ellos quedan recogidos en Francisco Pino, *Siempre y nunca*, ed. Esperanza Ortega, Madrid, Cátedra, 2002.

[46] Alfonso López Gradolí, *La escritura «mirada»: una aproximación a la poesía experimental española*, Madrid, Calambur, 2008.

[47] *Logofagias: los trazos del silencio*, Universidad de Zaragoza (Anexos de *Tropelías*), 1998. Puede sumarse, para cerrar el círculo iniciado en la aproximación a la poesía visual, Túa Blesa, *Lecturas de la ilegibilidad en el arte*, Salamanca, Delirio, 2011.

(basada precisamente en la ausencia) que sobrepasa el mero juego lingüístico para apuntar a un cuestionamiento, cuando no a una desaparición completa, del sentido. Aunque uno de sus puntos de partida son los procedimientos de Ullán basados en la tachadura y el borrón, que abren espacios de vacío en el texto (en tanto que el de Riaza parece caracterizarse por la superfetación y el desbordamiento), base de la denominación conjunta de deglución de palabras, en la categorización de recursos y técnicas surgidas del análisis de Blesa encontramos algunos tan característicos de la escritura riacesca a partir de *La jaula de los monos* como la poliglosia babélica, el hápax o la acuñación de palabras, las distintas modalidades de la digresión (en especial las resaltadas por la disposición en la página) o la reelaboración de textos precedentes. Observar estos y otros procedimientos similares en el texto de lo que se presenta como un poema-rio permite constatar, en primer lugar, cómo la materialización final resulta en gran medida forjada por este tipo de mecanismos de ruptura de la linealidad textual y del sentido del discurso, para confirmar, a continuación, la completa sintonía que mantiene con una línea mayor de la renovación poética en marcha durante estos años.

Un par de acercamientos a lo que el lector encuentra en los sincopados versos de *La jaula* pueden ilustrar suficientemente esta línea de lectura. Partimos, por escoger una muestra, de una composición de Enrique Uribe, tomada de *Concretos uno* (1963-1965), destacada por López Gradolí (ob. cit., p. 124) y por Julio E. Miranda[48], en la que destacan también el uso de palabras en otros idiomas para ampliar las posibilidades asociativas, enrarecer ciertas expresiones y también concentrar el efecto, creando al mismo tiempo ritmos (Miranda, p. 514), para centrarse en una «sintaxis renovada»:

la unión hace la fuerza
the unión hace la fuerza
the fuerza hace la onion
the onion makes la onion
la fuerza hace la unión
¿la unión hace la unión?
¿la unión hace la fuerza?
LA FUERZA HACE LA FUERZA

Por su parte, en la distorsión del lenguaje riacesco se suma a la renovación de la sintaxis la del léxico y aun la morfología, como en los mecanismos de metamorfosis a partir de «sostén» como sinónimo de «sujetador», con la ambigüedad de ambos en su disemia como prenda femenina y/o como apoyatura o fundamento de algo, hasta desembocar en «sujetividad», combinación de «sujeto» y «subjetividad» a través de la supresión y la adición de sílabas a *su-*:

—por unas muletas
de lenguaje
que le

(como ya ha servido
sirve

[48] Julio E. Miranda, «Poesía concreta española: jalones de una aventura», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 273 (marzo de 1973), pp. 512-533; la cita en p. 515.

hay que servirse
ahora
verbi gracia
de vale

vale
de sostén

de su
su
sujeta
jeta
jeta
jetador

de sujetador

de su
su
susu
susujeti
sujeti
jeti
jeti
jetividad

de su sujetividad (p. 51).

Este tipo de piezas o minipoemas que componen *La jaula de los monos* (y se reproducirán en muchas de las obras riacecas[49], juega, como podemos apreciar, con el espacio. Muchos de los recursos utilizados por Riaza, como los sangrados, se aprecian en el anterior fragmento; el uso de las columnas aparece en

dioses
dibujados
a plumilla
de sílex

dioses	dioses
al alcance	al alcance
de la pluma	del hacha
	de pedernal

dioses	dioses	dioses
establecidos	al alcance	carniceros

[49] Por seleccionar uno de los textos más explícitos al respecto, remitimos al «Preaviso para el paciente lector y ruego para el sufrido tipógrafo del prólogo que se nos viene encima», que sirve de preámbulo al «Prólogo sobre casi todo lo divino (y lo humano» preparado para la publicación de *El desván de los machos y el sótano de las hembras. El palacio de los monos*, ed. cit., pp. 37-40. A esta explicación de un procedimiento característico de Riaza puede sumarse ahora, como manifestación del mismo en su más alto grado y en el texto principal, su despliegue en las *Memoriejas* (ed. Pedro Ruiz Pérez y M.ª Jesús López Montilla, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2025 https://www.cervantesvirtual.com/obra/-memoriejas-1256306/.

en la esquina del cuchillo
de al lado (p. 42);

y en

dedicatorias

a R. M. R. ILKE
a J. M. P. EMÁN
a J. R. J. IMÉNEZ
a R. I. P.

a D. A.
a A. L.
a M. O.
a A. N.
a S. S.
a O. O.

y
a ALGUNOS OTROS (pp. 56-57).

La comparación con algunos otros ejemplos recogidos en *Poesía experimental española: antología incompleta*[50] hacen innecesario insistir en el comentario, por lo que nos desplazaremos con el apoyo en estos procedimientos a uno de los rasgos que, sin dejar de inscribir de pleno *La jaula de los monos* en el discurso renovador que venimos destacando, le confiere uno de los rasgos más peculiares de su fisonomía.

En lo que en la obra se mantiene de *collage*, como concreción en clave postmoderna de los procedimientos clásicos de la sátira o los del retablo desde sus raíces medievales, estos juegos con los espacios de la página remiten a los ensayos que en estos años, junto al desarrollo del cómic, se estaban dando en un género (o subgénero) donde también se reformulaba la relación entre palabra e imagen, que sirve de paradigma al *kitsch* de los *mass media* y que es explícitamente invocado en la obra de Riaza, presentada como «fotonovela de malos y buenos». Esta particular modalidad de comunicación híbrida de lo visual y lo textual es uno de los elementos de la cultura popular, junto al cómic, los discos o los posters, por no hablar del cine, que contribuyeron a moldear los nuevos lenguajes poéticos. La fotonovela llegó a España a finales de los años 60, veinte años después de su nacimiento en Italia. Se le considera un género de segunda, denigrado, porque fue, en su momento, un «producto de masas»[51]; en otros términos, como «subgénero literario, fue un instrumento de evasión y divertimento a través del que se produjo la alfabetización en las clases más bajas»[52] entre finales de los sesenta y principios de los setenta; por estas razones se la considera una modalidad al margen de la literatura canónica y, en consecuencia, un

[50] Alfonso López Gradolí, *Poesía experimental española: antología incompleta*, Madrid, Calambur, 2012. Se pueden observar los recursos que Riaza utiliza, como el de las columnas, en «Fe de erratas» (p. 184) de José María Parreño; columnas combinadas con listas como en «Och, he revives. See how he raises» (p. 104) de Francisco Ferrer Lerín, etc.

[51] Ana Laguna Martínez, «La transgresión de la fotonovela como género artístico», *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 9 (2019), pp. 217-238; cita en p. 218. El carácter en el que la aparente transgresión se convierten en integración comercial se acentúa, desde 1975, con la difusión de la variedad erótica o directamente pornográfica.

[52] Juan Miguel Sánchez Vigil y María Olivera Zaldúa, «La fotografía en las fotonovelas españolas», *Documentación de las Ciencias de la Información*, 35 (2012), pp. 31-51; cita en p. 32.

elemento ajeno y solo relacionable en términos de hibridación y modificación del paradigma. Trasladando el análisis de Sánchez Vigil y Oliveira Zaldúa y los ejemplos que incluyen (ob. cit.), puede observarse la similar matriz actuante en la artificiosa y heterodoxa maquetación de las páginas de la fotonovela y lo ya señalado en los aspectos visuales de la disposición de los versos en *La jaula de los monos* y el conjunto de la poesía visual y logofágica.

Fue también menospreciada la fotonovela porque normalmente su temática era amorosa, y ello suponía que el lector ideal, o al menos el potencial, fuese una mujer, siendo catalogada como dechado de lectura femenina. En ella, mediante un acentuado edulcoramiento, que alcanza hasta la degradación, se explota lo que en su consideración más trivializada se considera un componente paradigmático de la poesía. Este aspecto, sintetizable en términos de sentimentalidad (o de la sensibilidad necesitada de renovación que desde Machado reivindicarán Vázquez Montalbán, como queda señalado, y más tarde Luis García Montero[53]), es uno de los más destacados en la poética riacesca en *La jaula de los monos* (y después en el conjunto de su producción). Desde los procedimientos de animalización y los distanciamientos irónicos y satíricos de la voz lírico-narrativa, por no incidir en la narratividad misma inserta en el discurso poético, la propuesta de nuestra obra se modula justamente como una inversión del sentimentalismo fotonovelesco, tomado como referencia, pero también con apoyo en algunos de los elementos expresivos (y aun expresionistas) explotados por un género que busca conmover a sus consumidores, sustituyendo las sutilezas de la sugerencia por la fuerza de la evidencia (la *enargeia* o *evidentia* clásica), apoyada en el uso de las imágenes fotográficas. La antipoesía que también emana de los textos riacescos se acentúa en las obras líricas de este periodo, sobre todo en *Como la araña, como la anaconda* y en *La jaula de los monos*. Estas dos obras cuentan con una fragmentación acusada, que las sitúa no solo en el universo de la fotonovela, sino también en el del comic. Las historias que se cuentan se encuentran compartimentadas, y el hilo conductor del relato va ensartando las viñetas o «recuadros» resultantes. Nos referimos a que nos encontramos ante una obra versificada enmarcada y compuesta por una serie de segmentos textuales que evocan y sugieren imágenes. Esta suerte de viñetas se encuentra acompañada de unas aclaraciones de contenido, descriptivas, etc., cercanas a la naturaleza de las acotaciones de teatro.

La fotonovela introduce también otro elemento determinante en la opción tomada por Riaza para caracterizar esta obra y el conjunto más característico de su producción. Con su asimilación de este discurso anticanónico y subliterario[54], la poética riacesca encajaría perfectamente en esta suerte de «antiliteratura» extendida en estos años y que se caracteriza, en gran parte, por la mezcolanza de géneros, que quedan interrelacionados unos con/dentro de otros, dando lugar al ya señalado modelo transgenérico. Pero es que *La jaula de los monos*, en particular, aúna esos rasgos temáticos, estilísticos y formales que engloban todo lo que queda en ese cajón de sastre literario que se sitúa en el periodo sesentero y setentero español. Un pasaje del texto sintetiza esta amalgama de referencias heteróclitas en apariencia, pero unidas por unos incuestionables lazos de familia:

---

[53] Javier Egea, Álvaro Salvador y Luis García Montero, *La otra sentimentalidad*, Granada, Don Quijote, 1983.

[54] Reproducimos caracterizaciones realizadas desde las posiciones académicas dominantes en el campo literario de la década de los 60; puede verse al respecto José M.ª Díez Borque, *Literatura y cultura de masas. Estudio de la novela subliteraria*, Madrid, Al-Borak, 1972. Subvirtiendo su valoración, las marcas de estas modalidades son asumidas por Riaza para renovar la literatura, subvirtiendo al paso la axiología que venía sustentándola.

de las calcomanías
de las historietas mudas
de los globitos de las bandas dibujadas
de las diarreas que salen de las bocas de las barbarellas
de los versos escolapioscolestiescapuláricos
y de las diversas comedias
(divinas
para misas medias (p. 11).

Adornos populares, tiras cómicas y ficciones cinematográficas casi de serie B se mezclan con referencias a uno de los paradigmas de la literatura más culta, a los versos canónicos y a los no menos canónicos rituales de identidad, en una enumeración caótica con mucho de borgiana e indicativa de una disolución de los límites, que solo puede dar origen a una nueva modalidad genérica, que completa lo relativo a la renovación del lenguaje y, en última instancia, de la escritura y el conjunto del sistema literario.

UNA OBRA TRANSGENÉRICA Y METALITERARIA QUE DISCUTE CON EL CANON. HIPÓTESIS DE LECTURA Y CLAVES INTERPRETATIVAS

Esta somera contextualización de la fotonovela, de los novísimos, de la poesía experimental y otros vectores culturales y artísticos, contribuye a sustentar el juicio de que *La jaula de los monos*, gestada a finales de los años 60, comparte los principios de estos movimientos estéticos. En distintos modos la obra sintoniza con ellos apoyada en su caracterización como una especie de novela en verso. En esta condición le resulta aplicable lo que ya quedó señalado en la presentación de *Como la araña, como la anaconda* en la citada edición para la BVMC:

> se mantienen de la poesía rasgos relacionados con la prosodia y el ritmo y con un particular lirismo, fundidos con un fuerte componente narrativo; a su vez, este mantiene un apreciable carácter fragmentario, con composiciones de escenas y cuadros donde se perciben técnicas emparentadas con las ensayadas en las piezas dramáticas (s. p.).

La jaula de los monos se muestra, *a priori*, no solo como una obra transgenérica, sino, asimismo, como un escrito de corte zoológico

prosa
(casi

pero antes de seguir adelante con nuestra novela zoológica
para mejor compresión del singular y esforzado relato veamos el
primer recuadro en el que de qué manerita se procede
a describir la jaulita (p. 5).

En la descripción que sigue de la imaginada jaula inmunda en la que se encuentran encerrados los poetas malditos (pp. 5-8) rezuma desde las primeras páginas la *miseria*

hominis en el inmediato despliegue de lo que podemos considerar una alegoría imperfecta[55]. En su prisión los homínidos muestran que están abandonados a su suerte y abocados al fracaso. El embrutecimiento ligado a la falta de libertad los presenta en condiciones infrahumanas y ayuda a que el lector perciba la animalización. Esta se manifiesta, en primer lugar, en los enjaulados poetas-monos, pero no acaba ahí. En la alegoría de los niños que van de excusión al zoo y se hacen cómplices, en tanto alimentan o no a los encarcelados según rece el cartel, Riaza lanza una insoslayable apelación al lector, implicado así en el entramado de lo que se irá descubriendo como un campo literario en todas sus facetas. Según se irá plasmando en la sucesión de versos, en la institución resultante no hay diferencias entre los elegidos y los excluidos en lo referente a su encierro en la jaula, que se presenta así con un carácter abarcador e incluso totalitario. También los «poetas oficiales», formalmente en las antípodas del «poeta maldito», se encuentran encerrados y a merced de que los engorden con suculentos manjares, que no son más que cacahuetes. No escapa, por tanto, ninguno a este macabro juego para entrar, o intentar entrar, en el canon.

La novela zoológica también se nutre de los bestiarios, que aparecen de forma recurrente y evocan la literatura del medioevo, antes de ser recuperados y reciclados en los albores de la postmodernidad[56]. Hasta nueve bestiarios podemos encontrar repartidos a lo largo de la obra y sirviendo para la articulación de sus partes. En ellos se incluyen animales reales o fantásticos y creaciones híbridas o monstruosas, entre el bruto y el humano. El rasgo constante es componer hipóstasis multiplicadas *ad nauseam* de escritores y poetas. Como no podía ser de otra manera, en estos bestiarios predominan los primates, en su condición de homínidos (o pre-humanos), lo que los convierte a todos en seres preternaturales, como corresponde a un discurso satírico. Tanto los bestiarios como las subdivisiones que marcan quedan perfectamente insertados en una suerte de puzle; podemos observar cómo Riaza adelanta su funcionamiento con el citado fragmento «casi en prosa» (p. 5), que funciona a modo de acotación para introducir el inserto entre parentético y descriptivo sobre la condición de la jaula. Con ella empieza lo que será el «primer recuadro» de la serie. Así, a modo de fotograma descriptivo, Riaza presenta la descripción de las jaulas apuntando que se «desencuadra» (p. 5), o descuadra, la acción apurando la función de los pasajes descriptivos en la ralentización del decurso del relato.

El maniqueísmo aparentemente implícito en la declaración de que la fotonovela de *La jaula de los monos* es «de buenos y malos» es característico de los sistemas de personajes en la producción de Riaza, en tanto en cuanto que siempre a un oprimido se le asigna un opresor o, dicho de otra forma, cuando hay un bueno es porque, por ende, hay un malo. Aunque estos adjetivos, de valor positivo y negativo respectivamente, se pueden emplear para objetos o cosas, animales o personas, lo determinante es que trasladan al lector al

[55] El calificativo vendría de que, a diferencia de su realización clásica, no existe un sistema estable de equivalencias exactas, sino que se juega con una ambigüedad de raíz simbolista e irracionalista, incompatible con las formas orientadas a un didactismo estricto.

[56] En 1957 Jorge Luis Borges (en colaboración con Margarita Guerrero) había publicado el inicialmente titulado *Manual de zoología fantástica*, que modifica su título (algo frecuente en las obras de Riaza) en favor de *El libro de los seres imaginarios*. En sus páginas de inventario, apenas matizada por la disposición alfabética, adquiere valor estructural la retórica de la enumeración caótica reconocible en numerosos pasajes del autor argentino. Sobre el valor de este procedimiento ha tratado Umberto Eco, *El vértigo de las listas*, Barcelona, Lumen, 2009. Riaza desarrolló estos procedimientos, entre otros casos, en lo que empezó siendo el poemario *Bichos y nichos*, con una doble serie sobre animales y ciudades, antes de dar origen a dos obras distintas, *El medio centenar y una ciudades* (c. 1999) y, más cercano a *La jaulas*, *Casa de bichos*, antes de fijarse como *Bichario*; todos ellos permanecen inéditos a la fecha.

universo de los humanos[57]. En el desplazamiento referencial se neutralizan las diferencias, en un doble juego de personificación de los monos y de animalización de los poetas. La abolición de fronteras ha de trasladarse también a la presunta disyuntiva moral de buenos/malos, porque, como se irá acentuando en la producción del autor y su escepticismo, hay poco espacio para la bondad fuera de las apariencias más o menos impostadas[58]. Bourdieu señaló que el campo literario es un campo de batalla. Riaza se adelanta a la imagen y confirma que en las guerras no hay justos, pues todos están malditos por la furia de Marte. Así se confirma en los títulos que siguen a este, manteniendo una línea de conexión. Lo muestra el desmontaje de lo trágico en *Las jaulas*, antes de que se explicite en la conclusión de un ciclo que supone *Antígona... ¡cerda!*; y lo confirma el desenmascaramiento de las formas de rebeldía-malditismo encarnadas por las hipóstasis de Ti Prans antes de animalizarse en *Retrato de dama con perrito* y *El palacio de los monos*[59]. Tras la germinal formulación en nuestra obra, la conclusión es inesquivable: no hay buenos en este mundo de malos; como mucho, las víctimas representadas por los personajes femeninos previos a los presentes en las dos últimas obras citadas[60]. En el texto de *La jaula de los monos* y sus juegos de intertextualidad encontramos ya un primer indicio de la posición crítica de su autor.

En el introito de la obra Riaza presenta el suburbio literario mediante las menciones de autores del frontispicio, donde no faltan ni el retorcimiento del lenguaje característico ni la ironía de la autocita en «riazastrón»; bajo estos guiños se dibuja una declaración de intenciones más allá del alejamiento de la poesía consagrada manifestado a continuación:

> no comulgamos con la poesía poética porque usan de ella los poetas-poetas que pretenden ejercer un neosacerdocio a través de su supuesta superfacultad de supercomunicación con lo BELLO Y LO INEFABLE y son los compinches de otra subcasta que pretende erigirse en sus exegetas (p. 3).

En el preliminar, la cita de «bertoldo brechtón» sitúa al lector en el universo bélico con la cita «de las bibliotecas salen los asesinos», extraída de uno de los textos del *ABC de la*

---

[57] El recurso a la distopía surgida de la redistribución de lo humano y lo animal, con vistas a presentar la realidad con una mirada alegórica, encuentra en estas fechas su paradigma con la difusión de la película de Franklin J. Schaffner *Planet of the Apes* (1968), que adapta la novela de Pierre Boulle *Le planète des singes* (1963).

[58] La débil línea de separación entre víctima y victimario es explorada por Riaza en *La emperatriz de los helados* (en *Tríptico para teatro*, Madrid, La Avispa, 1990). Véase al respecto Pedro Ruiz Pérez, «El drama del terrorismo en *La emperatriz de los helados* de Luis Riaza», *Revista de Literatura*, 116 (1996), pp. 451-476.

[59] Salpicadas por toda la obra de Riaza quedan reflexiones en forma de apuntes que conforman toda una teoría del «principito traidor», que ocupa con máscaras intercambiables todas sus obras del ciclo del poder, hasta fundirse con la contigua figura del «poeta traidor» que encarna Artista Adolescente en *Retrato de dama con perrito*. Ya en la clave metaliteraria que conecta con el planteamiento de *La jaula de los monos*, el autor lo formula en el apartado «((Sobre la manera en que las herejías ((y las artes heréticas ((y los teatros heréticos han venido propiciando, más o menos, las raras y ralas revoluciones que por el mundo han sido» del «Prólogo sobre casi todo lo divino (y lo humano» para la edición de *El desván...* (ed. cit., pp. 60 y ss.).

[60] En la nómina se incluyen las «reynita, leidi, francisca, chica de botica», objeto de «esa ternura que uno/nosotros siente/sentimos por determinados personajes [...] esa pobre personajacha que en cada ocasión resulta pisoteada y jodida», según declara en el mencionado «Prólogo...» (p. 103). No debe prescindirse, sin embargo, de la consideración de figuras femeninas más complejas y sujetos de la opresión como Dama, o Ama de llaves en *El palacio de los monos*, antes de que en el ciclo siguiente se inviertan los papeles y las mujeres se conviertan en verdaderas ménades, como en *Mazurka* (*Antígona... ¡cerda!. Mazurka. Epílogo*, prólogo de Domingo Miras, Madrid, La Avispa, 1983) o *Retrato de niño muerto* (*Tríptico para teatro*, ed. cit.).

guerra[61] del poeta, prosista y dramaturgo alemán. Junto a la temática se impone una forma, la cual deriva, a su vez, de una inequívoca toma de posición. La naturaleza dual del texto es la base de la mirada crítica, al proponer, más que una polifonía, un contrapunto entre lo visual y lo textual acorde a la responsabilidad social del artista. Precisamente, Brecht caracteriza los elementos de su compilación como «fotoepigramas», en un posible factor para la definición genérica de nuestra «fotonovela»[62].

Como en un juego brechtiano de distanciamiento, la reaparición de citas y referencias a este autor produce un efecto especular, de desdoblamiento, en el que las imágenes llegan a contradecirse y hasta revelar, como el retrato de Dorian Gray, una faz oculta. La ironía ya está presente en el arranque de *Los muñecos*, representada en 1968, cuando el principito falso traidor a su clase recupera un pasaje de Brecht inmediatamente identificado por la compañera-víctima Leidi[63]:

TI PRANS.- (*dirigiéndose al público*)

He nacido hijo
de gente acomodada. Mis padres
me pusieron un cuello almidonado, me educaron
en la costumbre de ser servido
y me instruyeron en el arte de dar órdenes. Pero,
al llegar a mayor y ver lo que me rodeaba,
no me gustó la gente de mi clase,
ni dar órdenes, ni ser servido,

(*pone las manos sobre los hombros de LEIDI*)

Abandoné a los de mi clase
y me uní al pueblo llano.

LEIDI.- Estos versos son del hermano Bertolt;
los ponemos al frente de nuestra actuación
como un homenaje a su memoria (ed. cit., p. 4).

El procedimiento adelanta la reflexión riacesca sobre las limitaciones de la revolución y el engañoso papel que en ella juegan quienes proceden de la clase dirigente y juegan a la subversión mientras sueñan con ocupar el poder que les está prometido como herencia[64];

[61] Hay edición disponible en español (Madrid, Ediciones del Caracol, 2004); también puede encontrarse como *Catón de guerra alemán*. Con su acostumbrada voluntad pedagógica y una visión profética, Brecht emprendió entre 1936 y 1937 la tarea de recortar imágenes de los medios de comunicación y de la propaganda, para intentar aclarar el contenido de las fotografías en breves composiciones a manera de epigramas para desmitificar las imágenes de tono épico.

[62] Véase Gabriela Martínez Reyes, Hugo Angulo Fuentes y Martha Libny Xicoténcatl Valencia, «Del fotoepigrama brechtiano al anonimato del e-meme político», *Publicaciones e Investigación*, 15,3 (2021), s. p. https://hemeroteca.unad.edu.co/index.php/publicaciones-e-investigacion/article/view/5561/5340.

[63] El texto se toma de la citada edición de 2023, p. 4. La obra pudo tener una fase de redacción previa, pero debió de actualizarse de cara a su representación en el Festival de Sitges (véase la introducción a la citada edición). El dato, junto a otras concomitancias temáticas, la sitúa en el mismo contexto de producción que *La jaula de los monos*, hecho que permite apreciar todo el sentido de la confluencia de menciones brechtianas y la dialéctica establecida entre ellas.

[64] Hasta llegar a *Revolución de trapo* (Madrid, Valldum, 1990), la temática se despliega en el ciclo del poder de la primera mitad de los años 70; véase Pedro Ruiz Pérez, «Las ceremonias del poder en el teatro de Luis Riaza», *Alfinge*, 3 (1985), pp. 157-168.

como luego representará Artista Adolescente en *Retrato de dama con perrito* (1976), una función similar se contempla en el papel del escritor, incluyendo el que adopta la chalina del bohemio, la indumentaria del rebelde o el gesto del comprometido, y aquí se establece la conexión con la propuesta de *La jaula de los monos*. No solo todos los poetas-primates están encerrados en una jaula compartida; los resultados de sus posturas[65] no son esencialmente diferentes, y ello incluye la propia escritura del autor, cargando de autoironía la sátira sobre un grupo en el que Riaza se inscribe desde las primeras citas.

Comenzando con «paco quevedo villegas» y con un repetido procedimiento de deformación de nombres (tanto de los autores citados como de los escogidos para los personajes de las piezas teatrales), la obra pone los primeros elementos de un heterogéneo (y contradictorio) parnaso, en el que aparecerán, entre otros, el propio «riazastrón», «bertoldo brechtón», «Larrastrón» (p. 23), «froidtrón» (p. 24), «santa doctorastrona» (p. 24), «levistrón» (p. 26), «bodelertrón» (p. 28), «don jose lopezibortrón» (p. 31), «bodelestrón» (p. 31), «Carl Marxtrón» (p. 39), «Don Eugenio D´ORSTRÓN» (p. 42) y «garcía lorcastrón» (p. 46). Prácticamente sistemática, la aplicación del sufijo traslada a la onomástica un equivalente singularizado de la generalizada animalización y, aunque es difícil afirmarlo con certeza, parece apuntar, en el contexto de la época, a los denostados procesos de automatización y maquinismo, que poco después Woody Allen convertiría en objeto de su sátira *Sleeper* (*El dormilón*) de 1973, con la memorable aparición del «orgasmatrón» en la cúspide de la deshumanización. Algo parecido a la industrialización se introduce, pues, en la simiesca «república literaria» objeto del repaso riacesco.

De manera similar, aunque con distinto método, los títulos de obras se encuentran alterados, tal como ocurre en la prácticamente contemporánea *Las jaulas*. De hecho, en esta pieza (ed. cit., p. 11) aparece, de manera más breve, un catálogo equivalente, con escasas diferencias. No encontramos allí por ejemplo, *La iliadisea*, *El diablo y el buen Donald*, *Romeo y Rayuela*, *El zafarrancho aquel de vía Marat-Sade* (p. 8), entre otras. El único título privativo del texto de *Las jaulas* respecto a *La jaula de los monos* es *El negro y la guerra*. En la obra que ahora editamos a la general y compartida condición metaliteraria y, por ello, paródica se suma un cuestionamiento más o menos explícito, iniciado con la cita de Brecht («de las bibliotecas salen los asesinos») y exacerbado a lo largo de estas páginas zoológicas.

Los poetas que se presentan en *La jaula de los monos* también se encuentran acotados, enjaulados, en categorías como si de compartimentos estancos se tratara. Ya adelantábamos que contamos con las categorías de poeta maldito y poeta oficial, que en esta obra parecen ser una suerte de antónimos. Cuando alude a la escritura del poeta maldito la presenta como plagada de chafarrinones, es decir, llena de borrones o manchas. Es imposible no extrapolar el proceso con el que Riaza elabora sus textos; textos que se emborronan una y otra vez con los procesos de reescritura, correcciones, añadidos, etc. incluso en textos que ya han sido publicados y debieran tener, *a priori*, carácter definitivo. Apreciamos que el poeta maldito es casi un *alter ego* de Riaza. Se encuentran también las distinciones del poeta bueno, personificado por el entonces triunfante Gabriel García Márquez, a través de su *El coronel no tiene quien le escriba* (1961); y del poeta bendito, categoría a la que se adscribe a Lorca. También se presenta al poeta laureado y al olvidado. Estas categorías no solo son una crítica irónica y paródica del canon, sino que representan las posibles etapas por las que podría pasar cualquier autor: verse posicionado en el candelero, someter a revisión su poética, dejar de publicarse sus textos, recuperarse sus obras *post mortem*, etc. La

[65] Cabe aplicar aquí la noción desarrollada por Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Ginebra, Slaktine, 2007.

clasificación de poetas conforma prácticamente un tratado metaliterario que queda completado con los diferentes tipos de literatura ejemplificados por medio de las jaulas y los seres que las habitan.

Como comentábamos al principio, la disposición del texto de *La jaula de los monos* da cuenta mediante la forma y el formato de lo que se explica entre sus páginas, es decir, contenido y continente conviven en armonía. La fotonovela, que podemos incluir en la categoría de «subliteratura», queda visualmente expuesta mediante esa suerte de recuadros y viñetas que secuencian el poema-rio a modo de fotogramas, y se afianza con el campo semántico de las imágenes mecánicas, como en se «desencuadra la acción» (p. 5), «después de la larga presentación comienza la actuación del bueno» (p. 48), etc. Por su parte, la antiliteratura de *La jaula de los monos* emana de la antipoesía, del antipoeta, que rompe y deforma el texto. Asimismo, debemos singularizar cómo Riaza transforma la literatura mediante procesos que se repiten a lo largo de sus obras, como son la figuración, la imitación, la metamorfosis, la sustitución, la animalización, etc. Podríamos denominarlos tópicos literarios riacescos, pero en cada obra toman matices diferentes y se adaptan a lo que se está representando. Las claves riacescas no solo afectan a lo que podríamos denominar figuras literarias o retóricas; también sacuden al lenguaje, transformándolo en un idiolecto (ir)reconocible. A propósito de la literatura, pero también del lenguaje que se puede considerar en los márgenes, como ya comentábamos anteriormente, descubrimos que en *La jaula de los monos* se encuentran semiocultos juegos de palabras, como ocurre en lo que podríamos denominar las palabras clave, pero desordenadas, del famoso palíndromo «Dábale arroz a la zorra el abad» en la relación o lista de palabras en la que solo va cambiando una letra hasta llegar a «baba», en la que las reglas del juego cambian:

mono
mano
mona
cona
coña
copa
popa
sopa
topa
roba
rabo
porra
zorra
arroz
abad
soba
baba
alma
espíritu
cristiano
cristino
prístino
original (pp. 49-50).

Asimismo, en la recuperación y resignificación de la «literatura popular» se incluyen los tradicionales trabalenguas, que Riaza complica aún más si cabe con la particularidad de sus palabrejas:

primer trabalenguas	enfiteusis enfisomotosa después después
segundo tralabenguas	el hombre está idiotizado quién lo deshechizará??? el desenajenador que lo desliteraturizase buen manumisor será y después
tercer trabaluengas	tres tristes trigues tes trestris trigues tris tristris triguis tris tristes tigres con lo que estuvo en un tris de contreguirlo y después
cuarto trangabuelas	el cielo está enlenguajado quién lo desengaujaleará??? el gaujedesenleador que lo leadejesengualeaseara buen sengualijodonsejealiselizadizador será (p. 52).

El autor no solo crea «tralabenguas», «trabaluengas» y «trangabuelas» propios, sino que se sirve de los archiconocidos trabalenguas «El cielo está enladrillado…», para tomarlo de base para su «el hombre está idiotizado…», y del «Tres tristes tigres» para complicar su pronunciación todavía más mediante el uso de neologismos riacescos, a los que ya nos hemos referido anteriormente. Cabe destacar que estos cuatro trabalenguas, que parecen *a priori* no tener relación quedan perfectamente engarzados con la primera palabra del primero, es decir, «enfiteusis». Si cambiamos «inmueble» por «obra», con el sentido de libro, en la definición de «enfiteusis» por la RAE («cesión perpetua o por largo tiempo del dominio útil de un inmueble, mediante el pago anual de un canon y de laudemio por cada enajenación de dicho dominio») observamos cómo Riaza con una sola palabra resume el sentido de toda *La jaula de los monos*, es decir, el poeta al servicio del capitalismo mediante la explotación. La precariedad que acompaña a las profesiones se particulariza aquí en el trabajo del escritor. Si el poeta podía pasar por diversas fases, su obra también; de ahí que las obras a veces no tengan cabida en el cauce literario en vida del autor, pero sí entren en circulación tras su fallecimiento. Puede ser que una antología recupere esa pieza olvidada, o que un manual no incluya una obra solamente porque ha sido víctima del expurgo. Riaza

acostumbra en sus textos a plasmar su trasunto, valiéndose de mecanismos ya comentados, como son las imitaciones, las representaciones o las autocitas, y lo hace no de una forma velada, sino manifiesta y subrayada. Una de las más reconocibles y repetidas es la de insertar en las obras pasajes de corte más o menos autobiográfico, como «corriculo», «anticurriculum» y otras deformaciones paródicas, en este caso el «autorretrato» (p. 11) enmarcado en el «currucucú vital» (pp. 11-14), en el que da cuenta de la escritura prolífica que lo caracteriza y del proceso de reescritura que tanto lo define. Continúa con el «correculo vidal» y con los «curritítulosuniversiculum vitae» (p. 14 y ss.) que nos transportan al «Anticurriculum vitae del autor» que se puede encontrar reproducido en *Como la araña, como la anaconda*:

> Curioso lector: en el pecado de tu mentada curiosidad llevas la penitencia. Porque, seguramente, no vas a encontrar en lo que sigue aquello que suele ponerse en los corri-corri vitales al uso; es decir, una fotografía de un señor con gafas y bigote de escritorazo (…) (ed. cit., p. 6).

Insertos en el «correculo vidal» y en los «curritítulosuniversiculum vitae» de *La jaula…*, se encuentran unos poemitillas amorosos (p. 16) que son una «muestra lovistórica» de lo que el poeta puede ofrecer y que sirve de digresión antes de volver a encontrarnos inmersos en la vorágine curricular del Riaza, que finalizará con el «corricorri» (p. 20), no sin antes poner de relieve el arduo camino que se tiene que recorrer para ser un escritor y ser reconocido, sin convertirse en un «poe-titi maldito» (p. 20), cartel que reza en la jaula en la que está encerrado el autor. Los juegos con la tipografía, algo se adelantaba en esta presentación en relación con los paréntesis, quedan eclipsados con la inserción del acróstico «Luisito yo» mientras desgrana su currículum. Además, se inserta una suerte de tabla que simula la cadena del váter, precedente del actual botón de descarga del inodoro. Esta imagen sigue tan presente en la memoria colectiva como la expresión «tira de la cadena» para exhortar a alguien a que la use, la cadena o el botón, y que no deje sus excrementos en la taza tras haber usado el inodoro, alegoría de las obras desechadas.

En *La jaula de los monos* prácticamente todos estos recursos literarios y lingüísticos recaen en la figura del poeta-autor, que, por mor de los mecanismos utilizados, queda transformado metafóricamente en uno de los monos que se encuentran en un parque zoológico, en el que se les estudia, se les etiqueta y se les expone al público. Riaza parece que muestra, y denuncia, cómo todo se reduce al proceso final, es decir, a la evaluación de la obra ya finalizada y su repercusión monetaria y en la sociedad. No es de extrañar que pueda otorgarse dimensión estética (además de dignidad) a dejar los escritos en un cajón, sin involucrarlos en unos degradados procesos de difusión, producción, comercialización, recepción, etc. El (anti)poeta, o poeta maldito, se enfrenta a la realidad, a la poesía instituida y al lenguaje, esto es, a los elementos que componen la literatura como referente, código y materia; por ello la obra tiene una naturaleza anti-sub-metaliteraria. El autor que se encuentra al margen, o en los márgenes, denuncia el canon literario, los cauces oficiales conducentes a ellos, la mercantilización de la literatura, etc., pero, a su vez, paradójicamente, quiere pertenecer a ese selecto grupo y esa inalcanzable élite.

Al hilo de movimientos postestructuralistas que tenían su correlato en las formas de renovación literaria ensayadas en España en los distintos géneros, el sociólogo francés Pierre Bourdieu desarrollaba a lo largo de la década de los 60 su teoría de los campos, que se plasmará en la elaboración conceptual del «campo literario»[66]. Como en otros casos, carece de sentido postular una conexión directa; sin embargo, tampoco es descartable que a Riaza le llegara algo del nuevo fantasma que recorría Europa o que se situara en sintonía con el mismo por ofrecer respuestas homologables al doble problema que se planteaba a las mentes o las sensibilidades más aguzadas: una realidad objetiva cada vez más inhóspita y deshumanizada, de un lado, y, en un plano más superestructural, las contradicciones de un sistema que comienza a sobrepasar sus propios límites. Las dos caras del malestar se despliegan de manera específica y no menos virulenta en el campo del arte y, más específicamente, por lo que nos toca, en el campo literario, que Riaza percibe y plasma como una «jaula de monos».

Más alejado en el tiempo (quizá no tanto en las circunstancias) se encuentra otro discurso que, igualmente, nos proporciona una clave de lectura, sin que, de nuevo, sea posible sostener con solvencia una relación directa, ni siquiera, hasta donde alcanzamos, una lectura o un conocimiento de la obra en cuestión. Nos referimos al *Viaje del parnaso* de Cervantes, que es otra pintura crítica del campo literario del momento[67]. Teniendo en cuenta de que, de existir alguna forma de intertextualidad, sería con toda probabilidad fruto de impulsos poligenéticos, sí parece una opción crítica productiva acudir al referente de una obra más conocida para ordenar los rasgos de *La jaula de los monos* (algunos ya señalados) y conferirles un sentido que, si no es el cervantino, puede verse conceptualizado al trasluz del mismo.

Repasamos, pues, una serie de componentes definitorios paralelos en los dos poemas-libro. El primero que se impone, siguiendo lo apuntado, es la naturaleza de una sátira sobre una base temático-argumental de fuerte componente onírico y matriz de viaje, en una experiencia donde lo distópico engarza en última instancia con el patrón dantesco, en cuanto que desplazamiento con un fuerte peso de lo infernal, donde los pasos del protagonista-narrador atraviesan círculos, etapas de un viaje marítimo o recuadros fotonovelescos.

De la condición señalada procede el carácter épico-lírico que caracteriza a estas piezas. Mientras en el *Viaje* tal carácter era manifiesto en la opción por los *capitoli* (a la italiana) como forma de articular la narración, mantener el sentido discursivo que tenían en el género y aun determinar la opción por los tercetos en el apartado métrico, en el caso de Riaza esta condición es la que venimos señalando al referirnos a la obra como un poema-rio, es decir, otra forma de desbordamiento genérico que, sin abandonar los rasgos (formales, temáticos y tonales) que definen un poema, los combina con los propios de la narración. Por otro lado, «épico» suma a la dimensión de relato una altura en su materia y expresión, persistente bajo sus avatares históricos y sus modalidades a la sombra de *La Iliada* y *La Odisea*. Así en la *Divina Comedia* (reescrita por Riaza y evocada en *La jaula*) el propio

[66] Pierre Bourdieu, ob. cit.

[67] Para la caracterización de la obra, véanse los capítulos que la analizan en Pedro Ruiz Pérez, *La distinción cervantina. Poética e historia*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006; el contexto histórico y conceptual de posicionamientos como este se recompone en Pedro Ruiz Pérez, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Universidad de Valladolid, 2009.

descenso al infierno, la ubicación allí de los enemigos políticos en una guerra civil y la figura tutelar de Virgilio cumplen esa función; en la sátira cervantina se proyectan argumentalmente las respectivas materias argumentales de las dos obras homéricas, la que gira en torno al cerco de una ciudad, catálogo de soldados incluido, y la que sigue el viaje de vuelta a casa; finalmente, en la obra riacesca el *epos* aparece con la sordina postmoderna e, incluso, con una decantación en lo antiheroico que ya se apuntaba en el discurso cervantino; no obstante, aun con estos matices, los ecos dantescos, el recurso a los bestiarios, el empleo de esquemas formularios y la inclusión de pasajes y figuras que (no sin ironía) se presentan con cierta altura llevarían a sostener esta condición épica de *Las jaulas*, aun con todos sus matices. Algo similar ocurre con el componente lírico, sostenido en todos los casos por dos polos, uno más formal, el empleo del verso, y otro de orden argumental y, sobre todo, estructural: la presencia de un «yo» que se identifica con la figura del autor para asumir los roles simultáneos de personaje y narrador o, en síntesis, para componer una voz que desde la expresividad reordena una aventura más trascendente en lo que tiene de experiencia[68] que en el devenir de los acontecimientos. De manera particular, para Riaza en este plano de lo lírico (en un sentido amplio, incluida la antipoesía) se sustenta la opción por la construcción lingüística (desde los procedimientos elocutivos a la disposición antilineal) frente a lo estrictamente denotativo que exige la narración de hechos.

En el (re)equilibrio de las dos caras de un discurso esencialmente jánico encuentra pleno acomodo el procedimiento (por otro lado, esencialmente satírico) de la disposición de gran parte del «relato» en forma de galerías de personajes. En ellas la acción se detiene (o se hace circular o repetitiva en recuadros), porque una vez compuesta la situación, hecha la composición de lugar (un descenso al infierno, una expedición en defensa del Parnaso, una visita al zoológico de los «poetitís»), son las figuras encontradas al paso las que se erigen en el objeto central del texto, si no es que este es el modo en el que el yo-personaje-narrador metaboliza el encuentro con dichas figuras. Por eso no acaba de alcanzar el protagonismo en la acción, convertido en espectador un tanto al margen ante el despliegue de sus iguales-rivales; dicho protagonismo solo puede aparecer en la parcela de lo lírico, pues ahí sí es la voz del sujeto poético la que ocupa todo el espacio, más linealmente en Dante y Cervantes, de forma más polifónica y fragmentada en Riaza. Relación de animales, paseo por las jaulas y detención en figuras paradigmáticas, entre otras, son modos en que se evidencian en nuestra obra, y a ellas puede responder la opción por articular en las unidades poético-narrativas de los «recuadros», a semejanza de las fotonovelas, la circularidad de un paseo y las variedades observables en las figuras que pueblan el espacio (un zoológico que lleva a su última degradación los espacios ultramundanos y la montaña de Apolo).

Un paralelismo más directo se establece entre los textos de Cervantes y Riaza con la dimensión literaria de las figuras reflejadas en sus textos, aun con las diferencias que, sin duda, existen entre ellos. Más cercano al patrón clásico, el *Viaje* mantiene para el Parnaso una posición referencial, como elemento simbólico y como espacio en el que se desarrolla una buena parte de la narración, aunque el protagonismo, más que para la montaña de Apolo, se reserva para el «parnaso», es decir, para el conjunto de poetas que desfilan por sus versos, entre encomios más o menos sinceros y directas invectivas; Cervantes, además,

[68] El valor de este concepto es el que establece Stephen Gilman en *La novela según Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993; presupone el predominio de la interiorización, frente al puro acontecer de la aventura, siempre situada en un plano externo y objetivable. También puede relacionarse el desplazamiento a lo subjetivo con lo señalado por M. H. Abrams en *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Barral, 1975.

los retrata con nombres y apellidos, en un uso que, con abundantes precedentes, ofrece una destacada panoplia de ejemplos entre mediados del siglo XVI y el ecuador del siguiente. En estos puntos Riaza también se muestra hombre de su tiempo, y lo que dibuja no es la corte de los poetas alrededor de la fuente Hipocrene y sus divinidades, sino lo que ya se intuye como un campo literario en el sentido de Bourdieu, y en él no importan tanto los nombres propios (aunque algunos se mencionen) cuanto su tipología y las que ya pueden denominarse posiciones de campo, con base en lo esquematizado como «buenos y malos» o, en otra terminología de la época, como «apocalípticos e integrados»[69], aunque lo más preciso, en una mezcla de las dos distinciones, sería hablar de integrados y marginales, poetas canónicos y malditos, que es la dialéctica específica planteada en las páginas de *La jaula de los monos*.

Esta dialéctica ya estaba de alguna manera apuntada en el *Viaje*, justamente a partir de la posición en que se retrata el propio Cervantes, entre rasgos de ironía no siempre bien interpretados, una posición al margen que el poeta no ha buscado, pero que asume y desde la que mira y retrata su entorno. En Riaza, por el contrario, pesa la tradición del «poeta maldito», que sale del siglo XIX nimbado por una aureola de prestigio, que nuestro autor tiende a desmontar desde la conciencia de que no se trata de una elección, sino del resultado implacable del permiso de «los primates» o, mejor dicho, de su negación. Imbricado con una reflexión que se proyecta en sus obras posteriores, Riaza vuelve a coincidir con Cervantes al incorporar un componente de «autobiografismo», que empieza por la presencia de los respectivos personajes «Cervantes» y «Riazastrón» y se continúa al dotarlos de muchos de los rasgos de la biografía y la trayectoria literaria de los respectivos autores. La ironía cervantina («poetón viejo», «Adán de los poetas», «la gracia que no quiso darme el cielo»…) la traduce *La jaula* con la ya mencionada presencia de versiones burlescas del currículo, la deformación de sus designaciones, el tratamiento de sus contenidos y, sobre todo, lo reiterado y ostentoso de su presencia (además de la firma acróstica). El carácter formulario que denota y la autoirrisión introducida sirven para asentar lo que es a la vez puente y frontera entre Riaza y un campo literario que lo mantiene al margen. Convertida en espejo deformante, esta posición o falta de ella actúa como filtro deformador de la sociedad literaria, que se pinta mediante un doble procedimiento, argumental (la animalización) y estructural (el molde de la también marginal fotonovela).

La perspectiva establecida desde una evidente y evidenciada marginalidad, replicando los pasos cervantinos, convive en *La jaula de los monos* (y continuará haciéndolo en la obra posterior de Riaza) con un orgullo de autor que, más que disimulado, queda resaltado por la aplicación de la ironía. Un primer argumento para sustentar esta afirmación lo hallaríamos en la autoinclusión en la nómina formada en las notas a pie de página. En ella, sin que la deformación sistemática de los nombres suponga una veladura, comparecen algunos de los creadores de referencia para nuestro autor, sin que la presencia de un cierto «canon nefando» (D'Ors, Pemán, López Ibor...) enturbie el esbozo en ella de un verdadero parnaso o, al menos, el que constituye una parte esencial del «parnaso de cabecera» de Riaza, destacando los nombres de Brecht, Baudelaire, Rilke, Freud, Marx y del propio Riaza.

Volviendo al punto inicial de la sátira en esta enumeración de rasgos y conectándolo con la sufijación en «-trón», podemos retomar el valor estructural de los mecanismos de deformación. Si en el *Viaje* encontramos nubes que llueven poetas, vates hinchados como odres, un barco hecho de versos y la coexistencia de divinidades, poetas y poetastros, en

[69] Precisamente, la cultura popular y los medios de masas son los objetos de consideración en la difundida obra de Umberto Eco *Apocalittici e integrati* (1964, traducida al español al año siguiente).

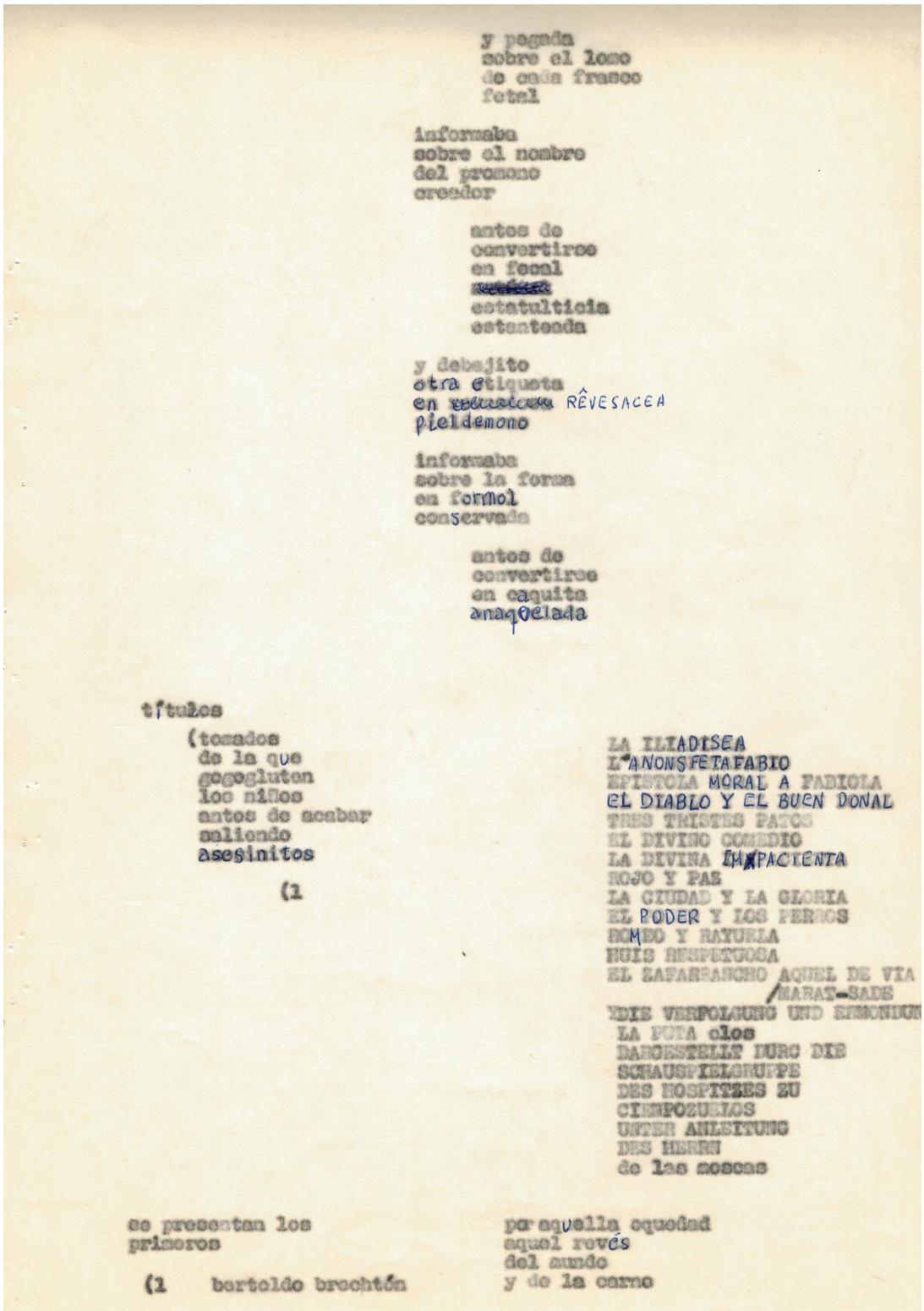
La jaula podemos retomar todos los mecanismos ya mencionados (desde el lenguaje al tratamiento de los personajes, desde la visión sarcástica a la conformación genérica) y sumarle los derivados de una visión infernal en la que el escenario dantesco sustituye el parnasiano, si no es que se apunta implícitamente una identidad: el campo literario español de finales de los 60 ha asumido los rasgos de un infierno. Avanzando sobre Sartre, el infierno son los otros (poetas), y en él se pasea un espectador excluido como lo hace el *alter ego* del autor en *Los sueños* de Quevedo citados en la portada del texto. Con lo que tienen de elemento de engarce entre el *Inferno* de Dante y la contrafaz del Parnaso cervantino, esta otra es, a todas luces y de manera más explícita, otra clave para la descodificación de *La jaula de los monos*.

Lo que la mantiene más apegada a la ficción cervantina, además de la continuidad de la ironía frente al moralismo quevediano, es la centralidad del referente literario, pues tanto el *Viaje* como *La jaula* pueden definirse temáticamente como la relación del poeta con el «parnaso» que lo rodea, en cuanto que ya tiene del campo literario la condición de ser un campo de batalla, como postulara Bourdieu. De ahí la esencial condición metaliteraria de la pieza de Riaza, quien ya desde sus orígenes lleva a la práctica su convicción sostenida de que «escribimos sobre lo ya escrito»[70]. Literatura de literatura, porque es literatura sobre la literatura. También entre el visitante del zoo y los homínidos que ocupan sus espacios tras los barrotes parece disponerse un espejo, porque, en definitiva, quien desciende a este subterráneo parque de fieras comparte o busca compartir su condición. Solo que este espejo es heredero de los del Callejón del Gato, según percibimos en la entidad de lo esperpéntico en la obra.

La distorsión aparece así en estrecha relación con el hecho de que la mirada se tienda desde los márgenes, casi desde la exclusión, pero también, por seguir con Bourdieu, puede leerse como una autoconciencia de distinción por parte de Riaza. Y no hay duda de que este es un libro de poesía distinto, ya que no distinguido. Ubicada por cronología en el auge de la llamada «generación del lenguaje»[71], esta obra temprana de nuestro autor no solo traza el perímetro en el que se moverá una parte esencial de toda su producción en lo que se refiere a núcleos temáticos, procedimientos genéricos y constructivos y una característica tonalidad. También se forja en sus versos un verdadero idiolecto riacesco caracterizado, como el resto de los componentes señalados, por una dinámica de desbordamiento a partir de la abolición de los límites. Aun si no se hubiera empeñado en salpicar su figura y su firma por los más diversos pliegues del texto, la misma naturaleza de este se impone como lo más eficaz y reconocible de la rúbrica de su autor.

[70] Sus declaraciones al respecto se recogen en la entrevista que con ese título se puede consultar en la página Riaza de la BVMC https://www.cervantesvirtual.com/portales/luis_riaza/obra/escribimos-sobre-lo-ya-escrito-conversacion-con-luis-riaza-1982-1256309/.

[71] La designación la acuña Jaime Siles, «Sobre la poesía última de Luis Antonio de Villena», *Ínsula*, 350 (enero de 1976), p. 12; es recogida y reivindicada por alguno de sus protagonistas (Luis Alberto de Cuenca, «La generación del lenguaje», *Poesía*, 5 (1980), pp. 245-251; y aceptada por la crítica; véase Juan José Lanz, *Nuevos y novísimos poetas. En la estela del 68*, Sevilla, Renacimiento, 2014.



y pegada
sobre el lomo
de cada frasco
fetal

informaba
sobre el nombre
del promono
creador

antes de
convertirse
en fecal
estatulticia
estanteada

y debajito
otra etiqueta
en RÊVESACEA
pieldemono

informaba
sobre la forma
en formol
conservada

antes de
convertirse
en caquita
anaqoelada

títulos
(tomados
de la que
gogogluten
los niños
antes de acabar
saliendo
asesinitos

(1

LA ILIADISEA
L'ANONSFETAFABIO
EPISTOLA MORAL A FABIOLA
EL DIABLO Y EL BUEN DONAL
TRES TRISTES PATOS
EL DIVINO COMEDIO
LA DIVINA IMPACIENTA
ROJO Y PAZ
LA CIUDAD Y LA GLORIA
EL PODER Y LOS PERROS
BOMBO Y RATURLA
HUIS BENPETUOSA
EL ZAPARRANCHO AQUEL DE VIA
/MARAT-SADE
DIE VERFOLGUNG UND ERMORDUN
LA PUTA clos
DARGESTELLT DURC DIE
SCHAUSPIELGRUPPE
DES HOSPITZES ZU
CIENPOZUELOS
UNTER ANLEITUNG
DES HERRN
de las moscas

se presentan los
primeros

(1 bertoldo brechtón

por aquella equidad
aquel revés
del mundo
y de la carne

Figura 2

Reproducción de la página 5 del mecanoscrito, donde pueden observarse las enmiendas a mano, las palabras retintadas y el procedimiento para insertar, al pie de página, la identificación del autor citado o aludido.

NUESTRA EDICIÓN. CRITERIOS E INTERVENCIONES

La jaula de los monos es una obra lírica, a grandes rasgos y con un sentido abierto de la «liricidad»; se puede considerar como un largo poemario compuesto por piezas poemáticas, pero con insertos en prosa y, en algunas ocasiones, disposición en más de una columna de texto. Por esta razón renunciamos a una numeración que habría de saltar los fragmentos en prosa y los que podemos considerar rótulos de las diferentes piezas que componen toda la obra. En *La jaula de los monos* esa suerte de títulos estará escrito en cursiva para facilitar su identificación. Las secciones que componen *La jaula de los monos*, además de por un cierto hilo argumental, están vinculadas entre ellas y se puede establecer una línea de continuidad por ser una composición toda ella en verso, salvo los apuntes que hemos realizado anteriormente.

Respetamos, en razón de esta peculiar naturaleza, la no menos peculiar disposición tipográfica, aunque ajustando algunos de sus procedimientos, para resaltarlos sin distorsionarlos, como el mencionado uso de la cursiva para los insertos a la izquierda de la página, con una funcionalidad equivalente a las acotaciones en los textos teatrales, a la vez que establecen y resaltan una de las manifestaciones de la polifonía. La consecuente ausencia de linealidad deja sin sentido el añadido de la numeración de versos que suele ser habitual, pero lo es para obras más habituales.

En línea similar, se convierten en notas al pie por el procedimiento mecánico del programa de tratamiento de textos las indicaciones que en el original Riaza resolvía con las posibilidades que le permitía la máquina de escribir. Se trata sobre todo de las remisiones de citas y alusiones (poco veladas) a autores (figura 2).

En el texto se incorporan las enmiendas manuscritas y se corrigen las erratas y los descuidos evidentes, sin ninguna indicación. De las primeras se ofrece un pequeño inventario en anexo.

Por supuesto, se respetan y mantienen las deformaciones léxicas intencionadas que se multiplican en cada página de la obra.

La anotación se reduce a las aclaraciones imprescindibles y para no alterar la disposición del texto se ofrecen en un anexo al final de la obra, ordenadas las indicaciones por la página en que aparecen las referencias.

II

La jaula de los monos

la jaula de los monos

(fotonovela

(de buenos y malos

envío

(a la jaula de al lado

a

paco

quevedo

villegas

(sin don
ni de
ni y

citas

(frontispicio
o estosongallos

una no comulgamos con la poesía poética porque usan de ella los poetas-poetas que pretenden ejercer un neosacerdocio a través de su supuesta superfacultad de supercomunicación con lo BELLO Y LO INEFABLE
y son los compinches de otra subcasta que pretende erigirse en sus exegetas
(los crísticos

yo riazastrón

otra de las bibliotecas salen los asesinos

bertoldo brechtón

bestiario

DE LOS SÁTIROS
DE LAS NINFAS
DE LOS CABROS
DE LOS FÉNIXES
DE LOS DRAGONES
DE LOS LOBIZONES
DE LOS LICÁNTROPOS
DE LOS UNICORNIOS
DE LAS SIRENAS
DE LOS BASILISCOS
DE LOS HIPOGRIFOS
DE LOS CENTAUROS
DE LOS MINOTAUROS
DE LOS HUMANITAUROS

dioses
que solo existen
sobre el papel

dioses
heráldicos

dioses
de las literaturas

los niños y yo
nos echamos
al hombro
las anacondas
y los cuentos
tártaros

véanse
otros libros
del vate

cuando los permitan
los Primates

y provistos
de cacahuetes
carismáticos
nos detuvimos
delante
de la jaula

bestiario DE LOS MONOS

dioses
gigantes
de las artes

y cabezudos
de las letras

prosa
(casi

pero antes de seguir adelante con nuestra novela zoológica
para mejor compresión del singular y esforzado relato
veamos el primer recuadro en el que de qué manerita se procede
a describir la jaulita

plano general
de los lugares
en que se
desencuadra
la acción

se trataba
de una vasija
un tanto
paralelelelele
pipédica

paralipómona

y paraliticada

con pegajosas
pantallas
cazamoscas

una vasija
del tamaño
y funciones
aproximadas
de un útero
de mula

una vasija
a la que
previamente
se le hiciera
el relleno
absoluto

a lo largo
a lo alto
y a lo ancho
de todas
sus paredes

casi transparentes

las enturbiaba
solamente
un cristal
suciculto

se vislumbraba

puestos de canto
y clasificados
por orden
alfabético
de monos

el líquido
ambiental
de un color
poliglotal
y ligeramente
pusáceo

en su seno

impulsado
por ondulaciones
nacidas
del centro
de su fofoplasma

se desplazaba
a veces
un trozo
de aquella
cegata
submateria

no confunda
señor
la signatura

hasta colocarse
en posición
de ser libaglutida
por el globo
ocular
de un cliente
que se hinchaba
y se hinchaba

latidito
a latidito
como glande
de pulpo

a medida
que logosorbía
el almíbar
putrihumoral
del núcleo

otras
se contraía
hasta identificarse
con las mucosas
del coloide
en un limo baboso
que jadeaba
y jadeaba

señores
vamos
a cerrar

pero

en el límite
de su inutilidad
símbolotransmisora

tercamente
empeñada
en mantenerse
disponible
en lo oscuro

solución
a la solución
del interior
del frasco
jaulino

una etiqueta
en mohosa
pielderusia

doradita
a fuego
y pegada
sobre el lomo
de cada frasco
fetal

informaba
sobre el nombre

del promono
creador

antes de
convertirse
en fecal
estatulticia
estanteada

y debajito
otra etiqueta
en rêvesacea
pieldemono

informaba
sobre la forma
en formol
conservada

antes de
convertirse
en caquita
anaquelada

títulos
(tomados
de la que
gogogluten
los niños
antes de acabar
saliendo
asesinitos [1]

LA ILIADISEA
L´ANONSFETAFABIO
EPÍSTOLA MORAL A FABIOLA
EL DIABLO Y EL BUEN DONALD
TRES TRISTES PATOS
EL DIVINO COMEDIO
LA DIVINA IMPACIENTA
ROJO Y PAZ
LA CIUDAD Y LA GLORIA
EL PODER Y LOS PERROS
ROMEO Y RAYUELA
HUIS RESPETUOSA
EL ZAFARRANCHO AQUEL DE
VIA MARAT-SADE
YDIE VERFOLGUNG UND
ERMORDUNG
LA PUTA clos
DARGESTELLT DURC DIE
SCHAUSPIELGRUPPE
DES HOSPITZES ZU
CIENPOZUELOS
UNTER ANLEITUNG
DES HERRN

[1] bertoldo brechtón

de las moscas

se presentan los
primeros

por aquella oquedad
aquel revés
del mundo
y de la carne

habitantes
de la
jaula

pululaban
los monos
literatos

bestiario

DE LOS GORILAS
DE LOS CHIMPANCÉS
DE LOS MANDRILES
DE LOS BABUINOS
DE LOS GIBONES
DE LOS MACACOS
DE LOS MONICACOS
DE LOS NOVELCACOS
DE LOS DRAMACACOS
DE LOS POECACOS
DE LOS MICOS
Y DE LOS TITÍS

quienes
masturbándose
con un bolígrafo

quienes
menosturbándose
con mayor
humildad

(una quinta edición
en adelante
habiendo permitido
al exitoso
una de carne y pelo
en entrepierna

es decir
aquí le presento

muchogusto

a miseñoraesposa
quienes

empeñándose
en recubrir
el espacio
jaulino
de un
emparrado

a base de
arabescos
filigranas
ringorrangos

vaivenes
vueltas y venidas
idas y revueltas

colores
sudores
olores

a simiente de imprenta
a león automático
a placenta de autora
(después
del parto
a collar de paloma

de distintos
signos
del esfuerzo
creador monístico

continúa
el anterior

bestiario

DE LOS CINOCÉFALOS
DE LOS ARAGUATOS
DE LOS FILOCÉFALOS
DE LOS CUENTAGUATOS

dioses del verbo

sacerdotisos de las vocales
vestales de las consonantes
centinelas del alfa
y porteros del omega

alguaciles

de las calcomanías
de las historietas mudas
de los globitos de las bandas dibujadas
de las diarreas que salen de las bocas de las
/barbarellas
de los versos escolapioscolestiescapuláricos
y de las diversas comedias
(divinas
para misas medias

el relato
llega delante
de un recuadro
con el autorretrato
del autor
(el malo

yo
y los niños

alcanzaron
entonces
el círculo
de los más nefandos
monos

y los niños
curiosos

papa-virgilio

preguntáranse

quién es este????

se callaron-cayeron
delante
de los barrotes
de un triste
monigote
maniaco
empeñado
en escribir
hasta no dar
abasto

y en guardar
original
y copias
en los cuarenta
baúles
del desván

poemejas
contraloestablecido

los niños

inocentes
diosecillos
crueles

hacen escarnio
burla y bufa
de ese trabajo
del rebeldejo

que no encaja
en nuestros
planes
de edición

lleno de ritmos
descuajeringados
que chirrían
y rompen
sus delicaditos
oiditos
clásicos

lleno de poesías
chatarrojas

lleno de vocablejos
malsonajos
y de palabrejas
con colgajos

lleno de basura
de costras
de mataduras
y de pústulas

y a mayor
malaleche
incrustados
los cachos
los unos
entre otros

comentarios
de niños
cruelitos
y demás
visitantes

que pretende
ese tipo???

si rubén

al zoo-museo

o federico
o don gerardo
o don josé maría

levantara
la cabeza
quéééé???

eso de decir
que las leches
son negras
y el betún
nacarado
es poesía
acaso???

un cartel

una tablucha
astillada
pintarrajeada
y atada
con un roñoso
alambre
anuncia

PROHIBIDO ECHAR
COMIDA
EN LA JAULA
DE ESTE MONO

y los niños
ni hablar
de arrojar
ni un cochino
grano
de maná
cacahuético

ni patatas bravas
ni cabezas de cerdo con perejil
ni conejos al alioli
ni pulpo a la soriana
ni paletilla de caballo gallego
ni rabanitos en vinagre
ni criadillas de capón

(carta de vinos

tintorro de arganda

peleón de la alcarria
morapio de morejón
aguardiente de ohio

ni otros manjares
de la patria
cocina

al mono
del rincón
cuyo atiende por
figura
en un cartel

una tablucha
astillada
pintarrajeada
y atada
con un roñoso
alambre

TRISTE GOTT MONIS

y debajo
(asimismo
en latinísimo
familia
(véase
curruculum vitae

(c u r r u c u c u v i t al

1 frontis
(pregunta

existió acrosticastrón??? [2]

2 incipit
(pregunta

podría enviarnos
a la mayor
públicaurgencia
detallado
corridículo vita
y una fotografía
rodeado de libros???

3 respuesta
(a vuelta
de perder
el culo

CORRECULO VIDAL

[2] acrosticastrón

4 *cita* Σωμα σημα
(grieguísima

5 *transcribere* soma (sémola) sema
(con uve

6 *traduzione* cuerpo (sopita) tumba
(treason
(a la santa
tradición

7 *explicit* el curioso lector
sentía
un furioso
interés
por saber
el nombre
oculto
de la tripa
de la plica
ganadora

por punzar
el misterio
de YO

por conocer
L a
quien coño era
biografía
del autor
de la jaula

pero lo jodío
es que
a lo mejor
se trataba de
U n fulano
que por no tener
no tenía
ni siquiera
un currinombre
que llevarse
a la sopa

(o lo tenía
hecho una
boca
de letras

a no ser
que se tomara
por el tan
repetido
carrovital

el hecho
de que
naciera

engullera
papillita

se hinchara
poco a poco

le salieran
pelos
junto al rabo

amara

(y aprovechara
para escribir
algún poemitilla
amoroso

algo
titulado
quizás
tal vez
a lo mejor

(a m o rr
a m o rr
a m o kk

<u>derecho</u>

ese momento
trémulo
en que muestras
miradas
se cruzan
doblegadas
por el peso
de su propia
granazón
maravillada

granos
de amor-espiga
estallando
de soledad
al nudo aire
que busca
la lluvia
de otra boca
nutricia

ese instante
no-yo
en que mis manos
germinales
se me ignoran
de mí
fuera de mí
para cubrir
de arena
tus senos
cereales
solecitos
dispensadores
de continuación
sin nubes-sombras
ya

ese momento
rojo
lumbre
fogata
ascua vegetal
en que tu mano-boca
contesta
con un grito
de sí! sí!
a mi pregunta
rugido urgido
de arietes
que buscan
el caliente limo
de su origen

fachada
de luz oscura
surgida
de la voz
alta como pozo
de luz

hondísima
como torre
cenital

revés
te amo
en los escaparates
en las fotografías
en las pantallas
repicadas
repiciadas
y restregadas
por todas
las literaturas
en los verdes
trastelones
del verano

en las músicas
ecoativas
de cada guitarra

en las bufandas
color albaricoque

en los reflejos
castrados
y encharcados
por las luces
a sueldo

en los discos
carcasas
de cinco a siete

antígonas
de aperitivo

mierdas
casandras
patidifusas

rosas danzando
en los zoos
cuarteleros

salomés
de nueve a mil

y en los cines

te amo
te amo
te amo

en lo de
germinal
arena
nutricio
rojo
no-yo
urgido
alto
cenital
de-luz

pelota
de predicaciones
heredadas

y te amo
sobre todo
en el rintintín
de los teamos

fin de la muestra
lovistórica
y a volver
con la historia
currititulosuniversiculus
vitae

se restregara
con otra

le rebrotaran
otros

S e rascara
las lacras
I
se le
T oreara

se le hetero-
dirigiera

acabando
por comprarse
un cochecito

integrarse
a un destino
segurito

O h!
destino
de prometeo
frito!

Y fuera
expulsado
finalmente

O h!
cruel designio
de los diosecitos

por el culo
de la muerte

quedando
todo el asunto
solventado
con tirar
de la cadenita

c
a
d
e
n
a de la muerte visito YO

final del corricorri

y debajo
en un cartel

una tablucha
astillada
pintarrajeada
y atada
con un roñoso
alambre
en españolísimo

POE-TITI MALDITO

bestiario

DE LOS MONOS ARAÑAS
DE LOS MONOS TARÁNTULAS
DE LOS MONOS RATAS
DE LOS MONOS VÍBORAS
DE LOS MONOS COBRAS

DE LOS MONOS MURCIÉLAGOS
DE LOS MONOS CUCARACHAS
DE LOS MONOS ANTÍGONOS
DE LOS MONOS INCESTUOSOS

antidioses
durmiendo
un sueño
lleno de pesadillas
después de haberse
atiborrado
de moscas
de tripas blanquiblanduchas
de burguesitos
recienacidos
(en potencia
en ciernes
en larvas
en continuará
en el próximo
número
del día
de mañana

y de todas
las porquerías
que no vienen
en las antologías
patrias

(p o e t a m a l d i t o

dedicatorias

a a artaud
a a strinberg
a f niestzsche
a f hölderlin
a g de maupassant

a todos los que acabaron
haciéndose encerrar
porque estaban
como cabras

y
a a gramsci
a m hernández
a r debray
a w benjamín

y
a todos los que acabaron

haciéndose encerrar
porque estaban
como cabras
(animales
venenosos
y anarcosos

cita primera

maldito!

maldito vate
que combates
mis Primates

vete a los
váteres
de los mismísimos
infiernos

y deja en paz
(y en orden
a mi rebaño
de cabras cuerdas
(la mayoría
silenciosa

EL SEÑORAMO
DE LOS PASTOS
DEL PARAÍSO

citas segundonas

escribir
en españa
es reír
(jajajá

escribir
en espena
morir

escribir
en es puñe
es la ta

morir
en madrid
es cribir

escribir
en espoña
es crever (se

(Galicismo-crever = reventar
de asco [3]

asunto temático
(se continúa
el informe
secreto
sobre el mono
malísimo

el maldito poeta
hay que reconocerlo
es un gili
punto suspensollas
así de grande

resulta
que el muy memo
se empeña
en llenar
de chafarrinones
cóñicos
y fálicos
(verdes

de chararriones
vivalos tales
(rojos

de chafarrinones
abajoloscuales
(blancos
notarios
blancos
notorios
y otros
blancos
Primates
bien
insignes

(i n s i g n e s
o
i n s i g n i f i c a n t e s

<u>dístico</u>

pregunta

habrá mayor desgracia
para el mono
que carecer de cucamonas ???

y de un coñito

[3] larrastrón

de pubercita negra
que llevarse
a la libido ???
[4]

respuesta
(*del libro*
de las moradas
(provisionales
en este cochino
valle
de Úbeda

hayla

perder el alma
en los chapoteantes
lodazales
de la concupiscencia
[5]

desarrollo
(plan de

los indeseables
insignificantes
de la tribu
que solo poseen

a) una vieja greñuda

con las tetas
arrastradas
por la tierra
de la choza

b) una chiva raída

un poco más joven
compensadora
de la anterior
(a
dispensadora
de la prole

por medio
de los inefables
placeres bajirrábicos

c) una bota arrugada
para el mosto

d) un pijo lijado

para el pis

[4] froidtrón
[5] santa doctorastrona

y
e) un clavo roñoso

se dedican
a grabar con el e)
en las paredes
de los retretes
de la tribu
unos dibujos raros
consistentes
en un óvalo vertical
con su eje mayor
y rodeado
de pelánganos

explicación
de la misión
del grabado
por medio
de e)

es sabido de siempre
que los indecentes
insignificantes
de la tribu
se conforman
a través de las formas
de las cosas
al cosmos
social
[6]

y es sabido de siempre
que los insolentes
insignificantes
se conforman
con las sombras

verbi gratia prima

las tetitas
pantalloparabólicas
de la niña
que anuncia
por la fúlgida
el sostén
modelo
EVOCACIÓN

verbi gracia otra

los golazos
de amancio

[6] levistrón

que les llegan
de un lugar
más allá
de sus chozas
(sus cavernas
platónicas

pero los felices
insignes
de la tribu

los felices dueños
del presente
que habitan
el Centro Espacial
de la tribu

estructura
invertida
para las tribus
de automóvil
per capita

prosa

en las grandes ciudades de trazado decimonónico, los elegantes barrios centrales, ocupados por amplios edificios señoriales, se han visto afectadao por las riadas de emponzoñadores y ruidosos artefactos que han venido a violentar su tradicional sosiego, viéndose obligados sus sacrificados habitantes, generalmente dedicados a la compra-venta de artefactos y de edificios, a desprenderse de las moradas de sus antepasados para cederlas a constructoras de altísimos y funcionales edificaciones, debiendo desplazarse hacia zonas periféricas donde la abundancia de vegetación y la amplitud de espacios habitados les hacen sentirse como exilados de la comunidad del ágora.

La marcha ineluctable de la historia, marcada en nuestra época por una ósmosis irreversible de las clases sociales, ha permitido que antiguos grupos marginados de negros y traperos pasen a ocupar los privilegiados centros urbanos.

Los habitantes recientes de la periferia, entre cuyas penosas obligaciones está la de legislar sobre profilaxis social, preparan un decreto, según fuentes generalmente bien informadas, en que se atenderá al grave problema del aumento del cáncer de pulmón y de neuropatías de origen fónico entre los negros y traperos

y poseen
las cosas
de la tribu

a) una madre peinada

b) mil ovejas lanudas

c) cachonditas doradas
(virginales
y tiernas

d) un cacho cachaba
(colgante
natural
entronizado
en el centro
de la
Choza del Ocio

e) un estudio teúvico

f) unas jícaras de
porcelana del Buen
Retiro
(heredadas
de las tías
marquesas

g) los picassos de la tribu

h) la izquierda
vívida
de Amancio

se apresuran
a borrar
los grabados
obscenos

tachándolos
de antiestéticos
de antitéticos
de antitotíticos
y
de antiprimáticos

con pez

los vivas
y los mueras

los viras
y los muevas

los piños
y los cojos

la maula
de los jonos

casi el título
del tomito
que tienes
mi semejante
mi lector
mi hipócrita
mon frer [7]
entre las manos

y demás
gode
juarros

(otra versión
del dístico

e l f e s t í n

<u>dístico</u>

es sabido de siempre
que en los festines
del castillo
al insigne señor
del castillo

[7] bodelertrón

se le sirven
magritas
sabrosonas
de realidad

y a los plebemirones
arrodillados
alrededor
de la mesa
condal
a la espera
de las sobras
de la cena
ducal

se les arrojan
rebañados
zancarrones
de signos

(otra versión
del dístico

véanse otros libros
del vate

aquí terminan
las diversas
versiones
del dístico
y se continúa
con los chafarrinones
del POE TITÍ MALDITO

de chafarrinones
subversivos
las paredes
del templo

sin tener
tan siquiera
la precaución
de ponerse
un estandarte
de babero

y encima
mojando
el escobón
de pegar
los carteles
nocturnos
en el engrudo
que segrega
su úlcera

así
cuando quiere

darse cuenta
el muy lelo
tiene perdido
de pupas
el cuerpecejo todo
que es
al fin y al cabo
el único

aunque le suele
quedar
un poco
bisojote
o bizcotelo
o cojituerto
o jorobeta

véase
la monografía
titulada

entrecomillas

cojitranquibizcojorobetidad
constitucional
y genio [8]
que le ha
comprado
papá-dios
para salir
de paseo
los domingos

pero si aún con eso
no queda demostrado
que es un tonto
del culo
como una catedral
como un tonto del rabo
corto paréntesis (entre las piernas
entre dos
como la y atado al mismo (el rabo
vida un libro
misma!!! tan maldito
como lo será
extremidades este
que es muy
probable

[8] don josé lopezibortrón

que jamás
llegarás
a tener

mi semejante
mi lector
mi hipocritón
mon frer [9]

entre las manos

basta echarle
un vistazo
a su interior
de vatejo
condenado

a través
del ojo
de la pluma

a través
del ojo
de debajo del mismo (el rabo

a través
del agujero
que ha terminado
por abrírsele
en los fondillos
del espíritu

y verlo
todo seco
por el fuego
divino
y la falta
de sopa

y todo mojado
como una sopa
o un pollo
por la sopa
de letras

fin del
mono censurado

en la jaula
siguiente

[9] bodelestrón

y nueva viñeta
en la que

ya era hora!!!

se apariciona
el bueno

siempre jaula
en la jaula
de los monos

pero jaula
con enrejado
historiado
forjadito
y dorado

jaula
con váter
airecondicionado

jaula
de jauja

otra especie
de bardo

chisporroteante
de clarosídonbernardos
de comousteddigadoncelsos
y alinstantedonpios

otro rapsoda

de lenguaracha
presta
a las metáforas
más heroidizadas
más epopéyicaspatrias
y elseñorsealoádicas

un poeta-poeta

de espinazo
dulcedúctil
y hociquitín
tan delicado
que cuando
la abre
solo le brotan
eructitos
turquesa
y no digamos
cuando levanta
el mismo (el rabo
ensortijado

los peditos
capulloperfumados
que le brotan
del cratercito
anal

se da una maña
horrible

y es capaz

a poco
que le insten

a poco
que le unten

a poco
que le sienten

en las revistas
de la especialidad

de escribir
una cartadamor
al más pintado

título (u n a c a r t a d e a m o r

subtítulo el coronel no tiene quien le escriba

género canción para guitarra

música ritmo madro-patro-americano

dedicatoria a gabriel garcía

vecino de zahurda
durante el exilio
de la hija-patria

estribillo el coronel no tiene
quien le escriba
ay!!!
pobresito coronel

asunto tampoco hoy tienes
carta
mi coronelito?

el coronel
se asoma
al mirador
de la mejor
casa del pueblo
a esperar
que llegue
zacarías
trevijano
el carteraso
de macondo
pero ni de vaina

el cacho boludo
del epistolero
escurre el bulto
hecho un caimanaso
de luces y de sombras

qué bella
metáfora
eh mi amigo???

entre los soportales
de la abrazada plaza
de madonco

estribillo

el coronel no tiene
quien le escriba
ay!!!
pobresito coronel

rasgueo de la guitarra y sigue el asunto

ay!!!

coronel coronelito
parece que no te quieren
escribir
esos chinchorreros
de mondaco

nada!!!

ni una puerca novela
ni un marrano poema
ni una cochina piesa
de teatro

nada!!!

ay!!!

coronelín
estás chingado

estribillo

el coronel no tiene
quien le escriba
ay!!!
pobresito coronel

rerrasgueo de la pelona
y sigue el asunto

parpadito de tamagás

qué bella manera
en mi amigo
de llamar
a ese reptil
altamente nocivo
del istmo panameño

que me lo llaman
esos cachonditos
de moncado

arruga un ojo
al redactar el bando

bando
edicto
anuncio
aviso
ucase
ordeno
y
mando

a todo aquel
que a partir
de la proclamación
del presente
edictito
deje de escribir
una carta diaria
por lo menos
a las autoridades
militares
de mancedo
coma
será empalado
por el pompis

qué bello
eufemismo
amigo mío
para mentar
el culo!!!

y después
pasadito

a machete

y después
expedientado

epílogo
(del decretito

además
serán concedidos
dos accésits
de mil doscientos
escudos

o pesos
o balboas
o soles
o bolívares

cada uno
y un cupido
artísticamente
moldeado
al que presente
la más bella
epístola
amorosa
dedicada
al coronel
comandante
de modcano

epílogo
(del bolero

zacarías
trevijano
que recién
me lo nombran
en modanco
el atareado
no da abasto
a descargar
las atestadas
sacas
que le lleva
la descacharrada
tartana
del correo
de
modonca

estribillo
(perfeccionado

el coronel ya tiene
quien le escriba

ay!

qué edad de oro
de las letras
la de mi coronel!!!

epílogo
(del epílogo

desde el exilio

qué bella forma
para hablar
de la trena
mi amigaso

mandamos
esta cartadamor
sahumada
con PASIÓN PROHIBIDA
(de Coty

al coronelito
de macdono

final del bailable

punto

y regreso
al poeta
laureado

y es capaz

a poco
que lo hurguen

a poco
que lo afilen

a poco
que lo aceiten
(las ruedecillas
de las entendederas

de asegurar
muy serio
que una eme
una e
una ese
y de postre
otra a
es

cuando
es sabido
de siempre
que una mesa

es una misa
una mosa
una maba
o una taba

de todas todas
una mesa

con tal de sacar
un buen manís
(cacahuete
a los buenos
amitos
de los buenos
monises
(pasta
y de los medios
de producción [10]

informe público
sobre
el bueno

en la actualidad
es noticia
candente
escribe
y borda
a pluma
el conocido
libro
de nuestro
culto público
que se titulará
nos consta
a los que estamos
en el ajo

SERVIDUMBRE Y GRANDEZA
DE LOS
A (R) MOS

(de los
señor (h) itos
más plantaos
de la tierra

los que señalan
la verdadera
senda

[10] Carl Marxtrón

los que han
repoblao
sus jardines
con rui
señoritos

para que les
trinen
la conciencia

(mientras firman
DESAHUCIÉSELES!!!
que les presentan
sus piscinas

se bañan
en las verdes aguas
de sus secretarias

y hacen el amor
sobre las rodillas
de sus abogados

con sus ritmos
ritmados

ritmos
ritmados

sus letanías
escanciadas

sus salmodías
melopéyicas

sus tantanes
incantatorios

sus tiquistiquis
ordenatorios
ordenativos
y ordenados
en distritos
sonetos

en parcelas
cuartetas

en provincias
tercetas

en cantones
décimas

en departamentos
silvas
(reales

en cantolontolones

que empiezan

hay mísero de my!!!
hai hinfelice!!!

y terminan

las ierbas
quel harrojó

con gran placer
de sor consuelo

(la licenciada
que da clase
de siglosdoro
a los chaveas

más ritmos
arrimados
(a los lectores
de los buenos

ritmos
que hacen
que se les haga
la boca
leche

leche blanca
y betunes negros

colores normalísimos
con los cuales
no cabe
ni la menor
está pintado
el interior
del arca
y cualquier
otra cosa
que se diga
es gana
de joder

la manzana
de la alianza

la marrana
de la concordia
pintada
en las paredes
carnavalcavernícolas
(y platónicas
de la horda

ya lo dijo
el dorado
Tresoros

(en el museo
de pinturones
moniclásicos [11]

TODO
LO
QUE
NO
ES
TRADUCIÓN
(DE LA SANTA TRADICIÓN
ES
PLAGIO

bestiario

DE LOS PONEYS
DE LOS CIERVOS
DE LOS RENOS
DE LOS BISONTES
DE LOS JABALÍES
DE LOS MAMUTES

dioses
de la magia
concomitante

dioses
dibujados
a plumilla
de sílex

dioses
al alcance
de la pluma

dioses
al alcance
del hacha

[11] Don Eugenio D´ORSTRON

de pedernal

dioses
establecidos
en la esquina
de al lado

dioses
al alcance
del cuchillo

dioses
carniceros

dioses que
han puesto
una carnicería
en la esquina

dioses
al alcance
del subfusil

dioses
creados
con la misión
de que todo
quede a mano

dioses
creados
con la misión
de que todo
quede a tiro

todo

la caza
la pesca
los dioses
las diosas
las piscinas
los abogados
los verdugos
las secretarias
las tetitas
las chuletas
los poemitas
(C A R N IC E R O
P O E T A

cita-pregunta

es posible
hacer
la transfor-
revolución
del mundo

sin cambiar
de pincho
para
sajarlo???

el carnicero
poeta
amigo nuestro

dale que te pego
con querer
armar
una revuformación
poética

arrea
tales golpes
con su cachazo
de cuchillo
en las coyunturas
de las rosas
descuajaringadas

toc
toccc
tocccccc

que estremece
escuchar
la cacho
cuchillaza
de la guillotina
cortando
cuellos
líricos
para reducirlos
a carnaza
pero he ahí
por donde
resulta
que le salen

hermosas
chuletas
gongorinas

filetes
rilkeianos

albóndigas
nerudianas

carnepicada
riaziana

pero de poesía
antipoética
ni esto!!!

epílogo

hemos aconsejado
al amigo poeta
al amigo carnicero
nuestro
que coja
el instrumento
de cortar
poemitas

lo ciña
de una corona
(de laurel

lo circunde
de una banda
moradita
(de lenguaje

y se lo lleve
el día
de todos
los santones

(víspera
de todos
los difuntos
(manes

como ofrenda
a la tumba
del
akadémico
krístiko

y alfórjiko

para la
poesía

bien replétiko

DON
TODOELMUNDO
SABE

y a ver
qué pasa

dioses
seguros
de que nada
cambiará
entretanto
las bestias
del bestiario
representando
dioses
permanezcan
en las paredes
del museo
caverplatonario

mientras
los signos
y los símbolos

como se viene
remachando
a lo largo
y a lo ancho
de este enjaulado
CANTO

recubrientes
queden
a tiro
de la mirada
pegajosa
de los visitantes
de jaulas
y museos

respuesta
(bastante
postergada

así se canta
bardo
de nardo
(y maravilla!!! [12]

en este momento de la narración
se llama severamente la atención
al autor del fotomontaje de las
historias de los monos de diferentes
colores por haberse largado
sin permiso (y sin espejo a lo
largo del camino) a sus posesiones
en Úbeda y se le reintegra al redil

los niños

dadivosos
señoritos
mecenitas

se apresuran
a inundar

[12] garcía lorcanstrón

de la jaula delante del poeta oficial

la jaulita

en cuya reja
reza

sobre una
placa
de oro
cubriendo

la palabra

P O E T A

y debajo
HACEDOR

y debajo
VICESUPREMO

y debajo
(DEL GRIEGO)

y debajo

B E N D I T O

de cacahuetes
especiales

M E N Ú
GARBURE LANDAISE
RILETTES D´OIE D´ARGENT
ESCARGOTS FARCIS ROSSINI
LAMPROIS EN BLANCHE FARIGNON
KIDNEYS COOKEDS
CONFIT BELLE HELENE
PIZZA CAPRICHEUSE
PIZZA MARGUERITTE
PIZZA GALEONE
PIZZA FUZZI
PIZZA PIZZAILLOA

C A R T A D E V I N O S
CHATEAUNEUF DU PAPE
CHATEAUVIE MEARSAULT
(PREMIER GRAND CRU
GENERTZTRAISSER
(1920

a los postres

entre los eructos
de los puros
el humo de los
champagnes
y otrosvarios

el homenajeado
se levantó
limpió el morro
agradeció
el inmerecido
y pronunció
una lección
excatedrática

bestiario

DE LOS MONOS GEODÉSICOS
DE LOS MONOS TEOLÓGICOS
DE LOS MONOS VETERINARIOS
DE LOS MONOS FARMACEÚTICOS
DE LOS MONOS CIENCIOSEXACTOS
DE LOS MONOS CAMINOSCANALESYPUERTICOS
DE LOS MONOS FILOSÓFICOS
DE LOS MONOS Y LETRICOS

dioses
con carrerilla

después
de la larga
presentación
comienza
la actuación
del bueno

(l a l e c c i ó n

tema

origen y evolución
del lenguaje humonístico

zartán
el mono-hombre
fue enseñado
por una conocida
actriz-americana

a decir

IMPREGNADO DE EXASPERADA
INTERIORIZACIÓN AUTOVIGILANTE
LA INSERCIÓN

ANTICONVENCIONAL DE LA FORMULACIÓN EQUÍVOCA CON MODULACIÓN COLOQUIAL TRASCENDENTE

y después

YO-TARZÁN

decimos esto
para hablar
de lo que caracteriza
al ser humano

del hombre
del señor de la selva
del amo del cotarro

si nos es permitido
en este lugar
tal lenguaje demótico

esa coña pensante
esa caña blanducha
esa inconsistencia
ese espacio acotado

como diría
Don Be Que

(de apellido

samuel
blas
y pascual

(de nombre

(otra versión

don jeremías job
(profeta

por la nada

esa mierdadehombre
esa larva vertical
que ni siquiera
tendría el derecho
si no fuera

—por un esqueletejo
que se ha agenciado
de palabras

(es decir

gracias
al verbo

verbi gracia

mono
mano
mona
cona
coña
copa
popa
sopa
topa
roba
rabo
porra
zorra
arroz
abad
soba
baba
alma
espíritu
cristiano
cristino
prístino
original

pregunta

y si así
fue creado
por algo sería

quién eres tú
gusano
para quererlo
transformar?

y suma
y sigue
hasta llenar
el saco

— por un tentempié
de sonidos

(fonemas
que le sirven
para ponerse
el saco

rabo
mono
cono
e
t
c
e
t
e
r
a
.
.
.

tieso

— por unas muletas
de lenguaje
que le

(como ya ha servido
sirve
hay que servirse
ahora
verbi gracia
de vale

vale
de sostén

de su
su
sujeta
jeta
jeta
jetador

de sujetador

de su
su

susu
susujeti
sujeti
jeti
jeti
jetividad

de su sujetividad

fin de la
operación-lección
y resultas
de la misión

el que se así hablaba
se sacó del saco

(del bolsillo del

dos piedrecitas
se las introdujo
en la boca
debajito
de la lengua

(nativa

ensayó
a decir
delante del espejo

primer trabalenguas

enfiteusis enfisomotosa

después

después

segundo
tralabenguas

el hombre está idiotizado
quién lo deshechizará???
el desenajenador
que lo desliteraturizase
buen manumisor será [13]

y después

tercer
trabaluengas

tres tristes trigues
tes trestris trigues
tris tristris triguis
tris tristes tigres

con lo que estuvo
en un tris
de contreguirlo

[13] riazastrón

cuarto
trangabuelas

y después

el cielo está enlenguajado
quién lo desengaujaleará???
el gaujedesenleador
que lo leadejesengualeasera
buen
  sengualijodonsejealiselizadizador
será

y después
desistió

extrajo
los guijarros

ordenó
las notas

cerró
el texto

se bebió
el resto
        (del agua
        mineral

y emitió
        dos puntos

la
la
la
cla
cla
cla
clase
ha terminado

y después

descendió
del estrado

se destogó
y desbirretó
se caminó
sobre el mar

arrodillado
del alumnado
recién
iluminado

se mojó los dedos
en la pila
de habilitación

se embilletó
el norte
el sur
el este
y el oeste

güese

y no hubo
nada

hasta
.
.
.

fin de
la transmisión
de la antorcha

y como
la cabra
tira
al cerro
(de Úbeda

y no le
sirven
de nada
las amonestaciones
que le atizaron
los ordenadores
a garrotazo
limpio

el recuadrador
no puede
por menos
de meter
pata
(envenenada

nuevamente

total

(dos puntos
(sobre
las íes

media horita
de verbo

es decir
el justo
equivalente
en la distribución
del trabajo
tribal
de las doce
horitas
(con las
extras
de arrancar

en el hondón
del mundo
mineral
de la mina

en el fondo
del larvadero
de carbón

del cabrón
agujero
de las larvas

que por mucho
que rajen
no llegan
a ponerse
enderechos

el sulfato
de tal

.
.
.

hasta

(decíamos
en el folio
anterior

que lo vemos
reaparecer
en el casino

el círculo
el ateneo
la academia

los paraninfos
los parasátiras

los paramitáhombres
y mitacabros

si bien
mejor pegara
en debida
asonancia
mitáhambrones
y
mitácabras

por no decir
cabrones
y
hambras

el ágora
de la localidad

en ocasión
pintiparada
del recital

con ocasión
de la fiesta
patronal

poético

segunda
actuación
de nuestro
mono-héroe

(e l r e c i t a l

dedicatorias

a R. M. R. ILKE
a J. M. P. EMÁN
a J. R. J. IMÉNEZ
a R. I. P.

a D. A.
a A. L.
a M. O.
a A. N.
a S. S.
a O. O.

y
a ALGUNOS OTROS

asunto
(de patas
al

el Jefe
del Protocolo
lleno
de comprensión
antropoidelírica
se acercó
a la sillita
ocupada
por el
pájaro-mono
un pájaro-mono
que ponía en los
besalamanos
besalosculos
y en las tarjetas
de visita

DON FULANO DE
TAL Y TAL

PÁJARO:MONO

un pájaro-mono
afiliado
al gremio sindical
de pájaros-monos

fundado para
defender
los derechos
a trinar
no dar golpe

vivir de gorra
luchar contra
el intrusismo
de los pájaros-cuervos
(pajarracos
incluseros
y cortar
los abusos
de los reproductores
mecánicos
de los pájaros-melenudos
(pajarracos
droguiadictos
y demoniacos

y le dio cuerda
con una llave
en forma de

hoytenemoselhonordequeocupenuestra
tribunaeljustamentegalardonado

con lo que el pájaro-mono
comienza
a dar vueltas
alrededor
del pivote
que lo engrana
al infraestructurado
de la jaula

primero de los
diversos
entretantos
con los que
se irá ilustrando
el ambiente
selecto
del salón
de poéticos
actos

entretanto

las damas
asistentes
sincronizan
las manecillas
de sus brújulas
detectoras
de emociones
flujilíricas
y se ponen
a oscilar
al compás
del pájaro-mono

primero el sobre

RECUERDO DE

ANDALUCÍA
(ESPAÑA)

luego el remite

R. M. R.
PÁJARO-MONO

y a continuación
el intríngulis
propiamente dicho
de la COMPOSICIÓN
POÉTICA
donde conoció
el amor
y la miseria

(vuelta

llevando a los pobres
como una corona de rosas
sobre la frente

(vuelta

pues los
desgraciados [14]
de los

pobres
tienen la pureza
de la piedra
y la inocencia
del animal ciego
que acaba de nacer

entretanto

sángrimas
súdormas

[14] lo no
subrayado
es del vate

casi todo
lo demás
de rainer
maría
erre

y lágrimas
(y más
secretiflujo

<u>en su simplicidad</u>

honrada
confiada
dócil
y conformada

<u>de buena fe</u>

(vuelta

de buena fe

de buena fe

de buena fe

(vueltas y vueltas

se empecina el alado
en no tomar la aguja
y hete aquí
que para que pase
del círculo vicioso
a la carrerilla
de la espira
consabida

siguiendo
el surco
de la buena marcha

hay que untar
al cantor
con un nuevo
castillo

esta vez
junto a la costa
dálmata

propiedad
de la princesa
Orfeo

neé marquise

Duino

(véase
una de tantas
biografías
del ave

y de tal
manerita

diosealoado!!!
se abre vía
y dase paso
al descarrilado

BUENAFÉ

sin pedir
otra cosa

entretanto

emoción
trepidación
agitación
alarmación
y ambientación
de prerrevolución

qué petición
impertinente
se van a sacar
ahora
los poemáticos
pobrecitos
pobres
de la manga???

que seguir

siendo pobres

tranquilización
sulasyemanción

(galicismón

y continuación
de la rotación

con la misma
verdad
con lo que son
ahora

entretanto

desbordación
de la pasión
y anticipación
de ovación
con inclinación
del plumaje-faldón
del pajarón

(que levanta
la mano
piendiendo
contención
pues va
a seguir
la recitación

pues la irradiación
de la piedra abrasada
puede ascender
de verdad humildísima
a lanzón
quemante como un dardo

como un dardo
como un dardo
como un dardo

(igualcantes
es necesario
encarrilar
el avecica
con nueva flor
al portador
y cheque
natural

de fuego

entretanto

deliciosos goterones
de espermones sublimes
suben desde los atrios

vaginodorados
tripasarriba
comoundardodefuego
hasta el gaznate
estremecido
de caridad social
de las madamas

fin de los entretantos
de los tantoentras
(en espíritu
del recital
y de la actuación
del futuro
monóbel

y los niños
y yo
en lugar
de meternos
en casita
como es de prudente
proceder
cuando se quieren
evitar
cuadros enseñamuslos
cochones
y desagradables

seguimos
nuestro paseo
entre las jaulas

páginas
de ciencia
casi ficción
con la extraña
invasión
de los monos
llegados
de Marte
(planeta

y que dará
lugar
en la página
que sea
del libracho
que quedamos

en un rincón
del enésimo
jaulón

un extraño
monúnculo
de monóculo
teutón
tres rabos
condecorados
duquecorados
y marquéscorados
nariz
en forma de bota
de montar
sombrero

no llegarías
a tener

curioso
hipocrit
hermanón
lectorazo

entre
las extremidades
anteriores
.
.
.
.
bestiario

de plato
trabucón
reglamentario
y un único
ojo
en el ombligo
todo inyectado
en pólvora
y en
sangre

DE LOS MONOS MARRAJOS
DE LOS MONOS CHACALES
DE LOS MONOS TIGRESOS
DE LOS MONOS HURONES

dioses
ensangrentados
que no han venido
a traer la paz
entre los monos
coloniales
(y de malas
voluntades

y mirapordónde
se entretiene
en meter
una botella
de uisqui
texano
cien por cien
allí

digamos
entrepiernas

por dentro
de la vaginita
virginal
de una vietmonita
capturada
viva

(también

puede servir
una negrita
mona

la pobre
viargelina

(también
puede servir
una indochina
de las de antes
del bien
(den
fu
reclaman
arroces libres
para todos

(incluidos
los monos
de mono
y alpargatas

(o chirucas
compradas
en el rastro
de las pulgas

y sobre todo
que le saquen
de allí

digamos
entrepartes
secretas

la botella
de auténtico
champán
tres estrellas

(commesié
le captén
de lunité
des parás
polisiméns

.
.
.

a la decisiva
intervención
de los monos
intenacionales
o interlectuales

una comisión
de monosabios

de cada país
el más letrado

decide tomar
formalísimamente

en vista
de los chillidos
espantosos
que suelta
la angolomonita

(también
puede servir
una mona
biqueña

en cartas
en el afaire

y se pone
a discutir
la conveniencia
de solicitar
al extraño
marciano
que retire
de allí

digamos
de las
entrevergüenzas

la botella
de autóctono
oporto
portugués

sobre todo
a la vista
del gravísimo
problema
moral
que puede

suponer
el que los niños
puedan ver
el allí

digamos
entrelabios
pudendos

de los rincones
erogenosudados
de la sudanmonita

(también
puede servir
una ulsternorte
irlandesita

donde está
introducida
la botella
del verdadero
grog
inglés

y que si no
retiran
del interior
de la vulvita
de la moniabisinia

(también
puede servir
una
sicilianita

la botella
del chianti
propiamente
iltaliano
el estrellado
marteal
se verá
severamente
amonestado
en el seno
de la sociedad
monoccidental

pero todo

ay

en balde
y demasiado

ay ay !!!!!!

tarde

que la indigenita
la espichó
de una
coñiperforación
causada
por los vidrios rotos
por el patadón
dado allí

digamos
entrepuertas
de la honra

por no haber
hecho
una buena
confesión

salto adelante

después
de la autopsia
han ido apareciendo
in sito

o interior
del sexito
de la
tercermúndica
mona

otros extraños
cuerpos
cuya relación
detallada
se acompaña
al informe
del forense
mayor

(s t o o k

dedicación a lewis efe fieser

inventor
del jabón

(de napalm
(relación
que se cita

— bombas anticiviles
“lacy dog”

(revientaperros

— bombas CLUSTER BOB UNIT
(C B U

(inscripción
completa

— WEN 1.525 ND
— ECO/32 G
— DISPENSER AND
— G B H S
— 24 – B
— ALIGRAFT OBU
— AF DRAWING RG
— PH 180005

— lanzallamas
GORD SPRAID

— compuestos de fósforo blanco
WILLY PETERS

— TOMARROW´S WEAPONS

(armas del
futuro

— gases venenosos

CN CS y SZ

prosa la cuestión del empleo de gases para reprimir desórdenes es dejada a la competencia de cada comando local

el COMANDANTEGENERALDELASFUER ZASDELOSESTADOSUNIDOSENELVIETNAM tiene el derecho, en todo momento, de tomar estas medidas

fuentes de la prosa

comunicación del PENTÁGONO de 25 de noviembre de 1965

— gelatina de napalm

formulario

x C_6H_5CH CH_2

ESTIRENO

C_{12} CH $O_{GH\ 5}$

CH_2 CH

(principales fabricantes de la fórmula

N o m b r e d e l a e m p r e s a	Ciudad	Estado.
COSDEN OIL AND CHEMICAL	Big Spring (primaverita	Texas
DOW CHEMICAL	Allyn´s Point	Conneticut
UNION CARBIDE	Addyston	Ohio
FOSTER GRANT Perú	Illinois	
SINCLAIR-KOPPERS	Kobuta	Georgia
DOW CHEMICAL II	Long Beach	California

(producción anual de la fórmula

QUINIENTOS VEINTE MIL SETECIENTOS DOCE MILLONES DE DOLARS

(razón
de producción
de la fórmula

fin del formulario NECESIDADES MILITARES

continúa
el inventario

— aviones SKYRAIDERS
PHANTON II
UH – 12
y
B – 52

— portaviones
USS INDEPENDENCE
USS ESSEX
y
USS ETCÉTERA

— cañones VOLCAN GATING PULL
(the magic dragon

— helicópteros
BIRD-DOG

bestiario DE LOS PÁJAROS PERROS
DE LOS PALOMAS PERROS

dioses
de los átomos
para la paz
(y el orden

DE LOS HALCONES PERROS

dioses
de los átomos
para los perros
(amarillos

(y las ratas
rojinegras

sigue la
extracción
de artilugios
del coñito
del cadáver
de la
mona

— cohetes TIERRA-TIERRA
TIERRA-CIELO
CIELO-TIERRA
y
CIELO-CIELO

(que bendice

comunista

nuestros
santos
esfuerzos
por convertir
infieles
perros

— bacilos DE LA PESTE
DE LA LEPRA
DE LA LEUCEMIA
DE LA SÍFILIS

— bacterias DEL CÁNCER
DE LOS OJOS

y otros
objetos
existentes
en depósito

fin de la
relación
catalogada

y otros
objetos
apareciendo
todavía
en el interior
de la monita
en el año
de desgracia
de la milyunésima
edición
de mil novecientos
setenta y
dios sabe cuántos

así que
acaeció
que el
eximio
simio

regresa
perdiendo
el culo
de su torre
de escribir

lugares
(de márfil
en donde
se amañaron
las grandes
revoluciones
papelares

de juan les pins
de formentor
de sum valley
de muzot
de rapallo
de gursuf
de vallauris
de isla negra

y condena
implacable
el monicidio
publicando
un YOACUSO
implacable
titulado

HASTA CUANDO
AGUANTAREMOS
QUE SE DERRAME

N U E S T R A

SANGRE

que pronto
se bestselletiza
con más de tres
millones

(derechos
de autoraje

QUINIENTOS VEINTE MIL SETECIENTOS DOCE MILLONES DE PESETAS

de ejemplares
vendidos
antes incluso
de que sea
traducido
a otros
jaulolenguajes

(n o t a

en el ínterin
se ha capturado
otra negrita

o roja
o amarilla

viva
y se la sigue
haciendo
dar A LUZ

aunque al revés
de fuera adentro

una botella
por cochina
salvaje

el asunto llega
al nivel supremo
de monoprimates
de las bellas letras
y las buenas artes
que manosea
a manos llenas
los asuntos

de espartura
culcimiento
discreo
y reversion

(otra versión

culcreo
retura
dicimiento
y esparversión

que tiene a bien
el recibir
otra comisión
de blancas
monas
protestantes

en jamás
de los jamases
violadas
por frascos
de bebidas
nacionales

palabras
oficiales

(del último
mono
de la historia
de los monos
de colores

pero de los
primeros
en la escala
jerárquica

la torturita
entre las
individuas
efeeleeneitas

(pausa

vu savé???

(suspiración
solo
que traducida
a las
diversas
lenguas

es tristemente

(lágrima
mejillo-
descendente

necesaria

(…..

ay!!!

(punto

ya lo dijo
nuestro

endose
del muerto
al clasicón

o

a mono
(clásico
muerto
gran lanzada

ARISTÓTELES
LAERCIO

el mono
es un mono
para
el hombre

y carpetazo

imagen

y primer plano

(al revés

en el postrer
recuadro

de la botella
de
jerez
dando

ZUL A

y la palabra
(al derecho

F I N

(continuará)

NOTAS AL TEXTO

p. 3 «estosongallos»

Alude al cuentecillo del pintor Orbaneja que Cervantes incluye en *el Quijote* (II,71) como ejemplo de mal artífice y en el que Riaza resalta su sentido respecto a la redundancia de las explicaciones en la obra de arte. Así se lo formula el caballero a su escudero: «Este pintor es como Orbaneja, un pintor que estaba en Úbeda, que cuando le preguntaban qué pintaba, respondía: "Lo que saliera". Y si por ventura pintaba un gallo, escribía debajo: "Este es gallo", porque no pensasen que era zorra». La historieta ya había aparecido en el capítulo 3 de la segunda parte.

p. 3 «de las bibliotecas salen los asesinos»

Son dos versos de Bertolt Brecht en el *Catón de guerra alemán* (o *ABC de la guerra*, 1936-1937), recogido, en versión de Jesús López Pacheco, en *Poemas y canciones* (1.ª ed. en Alianza en 1968, pp. 104-113). En una denuncia contra el ascenso del nazismo y su militarismo. El pasaje fue citado por Pablo Iglesias en su discurso de candidatura a la presidencia del parlamento europeo en 2014.

p. 5 «paralipómona»

Juego lingüístico con la referencia del libro de Schopenhauer *Parerga und Paralipomena* (1851).

p. 8 «rêvesacea»

En la acuñación riacesca parecen confluir *rêve* (sueño, en francés) y *rosácea* (enfermedad de la piel que provoca rojez y bultos de pus).

pp. 8-9 «LA ILIADISEA...»

Juego de composición/descomposición de la biblioteca-canon universal, subvertida en la mezcolanza de elementos de los títulos: *La Iliada* y *La Odisea* de Homero, la «Epístola moral a fabio» de Fernández de Andrada, *El diablo y el buen Dios* de Sartre, *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante, la *Divina Comedia* de Dante, *El divino impaciente* de Pemán, *Rojo y negro* de Stendhal, *Guerra y paz* de Tolstoi, *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa, *El poder y la gloria* de Graham Greene, *Romeo y Julieta* de Shakespeare, *Rayuela* de Cortázar, *La puta respetuosa* y *Huis clos* de Sartre, *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat* de Peter Weiss (*Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*, en el original alemán) y *El señor de las moscas* de William Golding.

pp. 10-11 «sacerdotisos de las vocales / ... / para misas medias»

En las burlescas imágenes de los escritores predominan los elementos relacionados con la cultura *pop* que tiene por antonomasia y síntesis a las fotonovelas y su precedente en el tebeo: calcomanías, historietas mudas, globos, *bande dessinée* o Barbarella, la protagonista de la película de ciencia ficción homónima, dirigida por Roger Vadim y protagonizada por Jane Fonda, convertida en un verdadero icono popular a partir de su estreno en 1968.

p. 14 «acrosticastrón»

Con una veladura muy relativa, Riaza se incluye (como personaje o voz épico-lírica) en la serie de autores (o autoridades) citadas por este procedimiento. La oblicuidad se logra con la remisión al acróstico de las páginas siguientes, con el sufijo generalizado en el resto de referencias.

p. 15 «por no tener / no tenía»

Son dos versos del tango de tema taurino «Romance de valentía», de Quintero, León y Quiroga, popularizado por Concha Piquer en 1957.

pp. 21-22 «(p o e t a m a l d i t o...»

La dedicatoria agrupa a una variedad de poetas, escritores y filósofos, con un grado y, sobre todo, una naturaleza de «malditez» muy dispares: la locura, la prisión, el exilio, el suicidio, la heterodoxia, el radicalismo político.

p. 22 «escribir / en españa / es reír»

Inversión de la proverbial expresión atribuida a Larra «escribir en España es llorar».

p. 24 «tribu»

La repetida referencia (que se apoyara en la mención del antropólogo Levi Straus, «levistrón») es una noción de amplio uso en el momento, con la referencia de *Las palabras de la tribu* (1965) de Natalia Ginzburg. La expresión alcanzó una particular presencia en el debate poético a partir de la recuperación de la expresión de Mallarmé en *Le tombeu d'Edgar Poe* («Donner un sens plus pur aux mots de la tribu»); en 1971 José Ángel Valente titularía así su influyente ensayo sobre la poesía del siglo XX en España, y al mismo título acudió Francisco Umbral para su libro de homenajes y recuerdos de 1994.

p. 26 «amancio»

Amancio Amaro, extremo derecho, fue en los años 60 uno de los referentes del Real Madrid de fútbol y de la selección española. Apodado «el Brujo», fue un verdadero icono de esos años.

p. 27 «cachaba»

Bastón de pastor; también se le da este nombre al usado tradicionalmente por los gitanos.

p. 29 «zancarrones / de signos»

El término no se usa en el sentido culinario, como sinónimo de *morcillo* o *jarrete*. Su significado aquí es el del hueso grande, generalmente de las extremidades del animal, despojado de carne. Riaza inicia en esta obra temprana su reflexión y denuncia acerca de la vaciedad de los signos como sustitutivos de la realidad, en línea con lo que el situacionista Guy Débord, en el contexto del mayo del 68 francés, denominará «sociedad del espectáculo» (1967) y que en nuestro autor se aplica de manera particular a los medios de comunicación de masas, como la televisión (o las fotonovelas), y a los mecanismos del poder. En su presentación late la imagen evangélica del pobre Lázaro recogiendo las migajas del rico Epulón (*Lucas*, 16, 19-31).

p. 30 «don josé lopezibortrón»

El psiquiatra Juan José López Ibor, falangista y miembro del Consejo Nacional del Movimiento, fue uno de los «intelectuales» del régimen franquista, que lo promovió como referente incluso a nivel internacional. De fuertes convicciones católicas y cercano al Opus Dei, rechazó el psicoanálisis y practicó presuntas terapias, como electroshocks y lobotomías, para «curar» la homosexualidad.

p. 35 «tamagás»
También denominada tamagaz, es una serpiente muy venenosa, de la familia de las víboras, nativa de Centroamérica.

p. 37 «Coty»
Marca de productos de belleza neoyorquina, aunque fundada en Francia en 1904.

p. 38 «SERVIDUMBRE Y GRANDEZA»
El sintagma fue ampliamente usado a partir de la obra de Alfred de Vigny *Servitude et grandeur militaires* (1835).

p. 47 «actriz-americana»
Se evoca una de las escenas más célebres de la serie de doce películas sobre el personaje de Edgar Rice Burroughs protagonizadas por Johnny Weismüller y Maureen O'Sullivan en los años 30.

p. 48 «esa coña pensante / esa caña blanducha»
El referente aludido es la noción de «caña pensante» acuñada por Blaise Pascal en sus *Pensées* (1670) para definir al ser humano. En el párrafo su evocación se entrecruza con la de Samuel Beckett, y a ellas se suman las de los profetas bíblicos.

p. 51 «enfiteusis enfisomotosa»
Se emparejan aquí dos términos parónimos, pero pertenecientes a esferas semánticas muy distantes, el primero a la del derecho («Cesión perpetua o por largo tiempo del dominio útil de un inmueble, mediante el pago anual de un canon»), y el segundo (surgido de fundir «enfisema» y «comatosa») al de la medicina; el enfisema es una enfermedad pulmonar que dificulta la respiración por la destrucción de los alveolos pulmonares.

p. 53 «y no hubo / nada»
Cierre, en el estrambote, del célebre soneto de Cervantes al túmulo de Felipe II en Sevilla («Voto a Dios que me espanta esta grandeza»).

p. 60 «Duino»
El topónimo consiguió su celebridad a partir de las *Duineser Elegien* (1923) de Rainer Maria Rilke. El poeta austriaco las compuso en el castillo de Duino, cerca de Trieste, en la costa adriática del Véneto, propiedad de la amiga y protectora de Rilke, la princesa Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe.

p. 64 «bien / (den / fu)»
Por Dien Bien Phu, donde tuvo lugar la última batalla de la Guerra de Indochina y la primera en que un ejército colonial occidental fue derrotado por independentistas. Los vietnamitas del Viet Minh aplastaron a las tropas francesas del cuerpo expedicionario en 1954. En el tratado de paz firmado a continuación el país quedó dividido en dos estados, origen de la guerra iniciada el año siguiente, con la intervención estadounidense y los horrores que la acompañaron hasta su finalización en 1975.

p. 64 «rastro / de las pulgas»
Fusión del Rastro madrileño y su equivalente parisino, le Marché aux Puces (o mercado de las pulgas) en Saint-Ouen, la *banlieu* del norte de la ciudad.

p. 65 «biqueña»

Por mozambiqueña. Junto a la de Vietnam, la guerra de independencia de Mozambique (iniciada en 1964 frente a la metrópoli portuguesa) sacudió las conciencias críticas en esa década. Un año después de su independencia en 1975 Bob Dylan le dedicaría una canción de su álbum *Desire*, con una lectura en clave irónica bajo su apariencia de canción de amor y playa.

p. 66 «sudanmonita»

Bajo la doble referencia al país africano y el animal laten los ecos de la sulamita cuya belleza es cantada por Salomón en el *Cantar de los cantares* (6, 13).

p. 68 «lewis efe fieser»

Louis Frederick Fieser fue un investigador de química orgánica, fallecido en 1977 como catedrático emérito de Harvard. Mientras trabajaba en esta universidad, en 1942, inventó el napalm, tristemente célebre en la guerra de Vietnam.

p. 72 «lugares (de marfil en donde se amañaron las grandes revoluciones papelares»

Son alusiones a localizaciones emblemáticas en el mundo de la cultura y el arte, en general por estar ligadas a un creador o promotor. Algunas de ellas, antes o después del paso del artista, han sido potentes polos de atractivo turístico, factor que Riaza pudo tener en cuenta en su irónico juego de mitificación y desmitificación.

de juan les pins	Juan-les-Pins, cerca de Antibes, en la Côte d'Azur francesa, era el lugar de residencia veraniega de Picasso desde los años 20. Sus pinturas del entorno se multiplicaron y fueron en gran parte cedidas a Antibes, donde se radicó un Musée Picasso.
de formentor	El lugar, en la isla de Mallorca, fue sede de los coloquios literarios internacionales organizados por Carlos Barral con editores internacionales desde 1959, antes de dar nombre el importante Premio Formentor (1961-1967), que galardonó, entre otros a Beckett, Borges, Max Frisch, Henry Miller y Alejo Carpentier.
de sum valley	Con su seguramente intencionada deformación ortográfica, por Sun Valley, es una estación invernal de Idaho, en Estados Unidos, de origen artificial, donde fijó su residencia Ernest Hemingway, concretamente en el gran hotel Sun Valley Lodge; allí escribió una buena parte de *Por quién doblan las campanas* y allí queda el Hemingway Memorial.
de muzot	Le Chateau de Muzot es otro de los lugares donde residió Rainer Maria Rilke, invitado por un protector, en este caso el mecenas suizo Werner Reinhart. Se trata de un castillo en el valle del Ródano, donde el poeta bohemio concluyó en 1922 sus *Duineser Elegien* y compuso Die *Sonett an Orpheus*.
de rapallo	Rapallo es una ciudad italiana cercana a Génova, en Liguria, que acogió, además de a Nietzsche, a Ezra Pound, que desplegó allí una gran actividad durante el período fascista, publicando *A Draft of XXX Cantos* (1930), *How to Read* (1931), *The ABC of Economics* (1933), *The ABC of Reading* (1933), *Eleven New Cantos: XXXI–XLI* (1934) o *Homage to Sextus Propertius* (1934).

de gursuf	El balneario de Gursuf, en Crimea, acogió a Anton Chéjov, que compuso allí *La novia*, *Las tres hermanas* y *La dama del perrito*. La huella del escritor se mantiene en un monumento y en la denominación popular de una de las playas de la localidad.
de vallauris	Vallauris, también en la Costa Azul francesa, fue otra de las residencias de verano de Picasso, a partir de 1948. También allí se encuentra un museo del pintor.
de isla negra	Isla Negra, en la costa chilena del Pacífico, fue una de las residencias favoritas de Pablo Neruda desde que la adquirió en 1938. Fue evocada literariamente en *Memorial de Isla Negra* (1972).

p. 74 «efeeleneitas»

Acuñación a partir de las repetidas siglas F. L. N., correspondientes a Frente de Liberación Nacional o sus equivalentes en otras lenguas, como el francés (el Front de Libération Nationale en Argelia); en el antifascismo italiano varió ligeramente, como Comitato di Liberazione Nazionale.

III

ANEXO

Enmiendas manuscritas

Siguiendo la paginación de nuestra edición, se señalan aquellas enmiendas que, realizadas con bolígrafo sobre la copia obtenida con papel carbón, representan variaciones con valor estilístico o expresivo. No se anotan las correcciones de erratas o retintado. En la anotación correspondiente a la p. 21 mantenemos la grafía usada por el autor, posiblemente en un descuido, ya que no forma parte (como en otros casos en la obra riacesca) de una intencionada alteración de la grafía para acercarla, al modo español, a su pronunciación. Asimismo, en la de la p. 35 se mantiene la grafía de «r» donde debía aparecer (como en la edición) un doble signo para la vibrante múltiple. Seguimos el mismo criterio en el resto de casos.

p. 11: se calló contrito > se callaron-cayeron

p. 14: cuyo atiende > cuyo atiende por

p. 19: paleta > pelota

p. 21: y
a a machado y
a a gramschi > a a gramschi

p. 30: el cuerpecejo > el cuerpecejo todo

p. 34: pieza > piesa

p. 35: rasgueo > rerasgueo

p. 45: lorctrón > lorcanstron

p. 56: a R. M. R. > a R. M. RILKE
a J. M. P. > a J. M. PEMÁN
a J. R. J. > a J. R. JIMÉNEZ

p. 56: antropoidemánfica > antropoidelírica

p. 62: mononóbel > monobel