

# El paréntesis como arquitectura en Aub, Borges, Cervantes y Pessoa

## (o dibujar signos ortográficos para construir espacios)

José Joaquín Parra Bañón

Universidad de Sevilla, España

**Abstract** This chapter discusses parentheses as a graphic expression and its ability to delimit spaces within a text. We study, using exemplary cases, how parentheses have been inscribed with the aim of constructing spaces (verbal and architectural). The orthographic sign as a place, as a delimitation of boundaries and as primary architecture is also investigated in several works by Max Aub and Jorge Ibarquengoitia; Fernando Pessoa through Álvaro de Campos; William Faulkner as translated by Jorge Luis Borges and, in reversed chronology, also in Miguel de Cervantes and Anne Carson. In conclusion, the concept of parenthetical space is proposed as a denomination and is defined as a concept.

**Keywords** Parenthesis : Architecture. Aub : Ibarquengoitia. Pessoa : Campos. Borges : Faulkner. Cervantes : Carson.

**Sumario** 1 Lugar. – 1.1 Espacio. – 1.2 Dibujo. – 2 Signos de ortografía. – 2.1 Max Aub. – 2.2 Jorge Ibarquengoitia. – 3 Fernando Pessoa. – 3.1 Álvaro de Campos. – 3.2 Graffia. – 3.3 Viento. – 3.4 Onomatopeya. – 3.5 Binomios y Venus. – 3.6 Senhora do Ó. – 3.7 Ofelia, virgen. – 3.8 Ode, 1914. – 4 Traducir líneas. – 4.1 Jorge Luis Borges. – 4.2 William Faulkner. – 5 Extremos. – 5.1 Miguel de Cervantes. – 5.2 Anne Carson.

## 1 Lugar

Un paréntesis es un espacio: la expresión de los límites de un fragmento del espacio perceptible. De un espacio físico en el que, a menudo, se cobijan ideas, percepciones, sensaciones, sonidos, pecios de tiempo, etc. Un espacio tópico, materializado, que es, por tanto, también ideológico, perceptivo, sensitivo, temporal, etc. Ese espacio es, en excepcionales ocasiones, un espacio arquitectónico: es un recinto, una habitación, un dormitorio, un cajón, un agujero o una morada. Ese espacio mensurable, abierto en el seno la escritura, está delimitado por una pareja de signos ortográficos que, tanto individual como conyugalmente, son llamados paréntesis. Un paréntesis es, en este postulado, el dibujo de un espacio lineal construido en la palabra por la intromisión de dos líneas curvas que se sitúan en los extremos de una frase. Las dos líneas, si se ven desde fuera del espacio que encierran, son convexas; ambas son cóncavas, si se perciben desde dentro, o una convexa y otra cóncava, si se observan en el sentido convencional de la lectura occidental. Un paréntesis es un matrimonio de paréntesis; un paréntesis es un paréntesis y su reflejo: son necesariamente dídimos. No hay paréntesis célibes, solteros, monásticos o viudos: uno parece sin el otro. El paréntesis es un espacio abierto entre palabras y ocupado por palabras cisorias. Es un espacio gráfico, dibujado, delineado, inscrito.

### 1.1 Espacio

El paréntesis es uno de los espacios más singulares de entre todos aquellos que contiene el complejo conjunto de correspondencias establecidas entre la topología y la ortografía: uno de los espacios marginales en los que interviene de forma decisiva la arquitectura. Un humilde y discreto, y a menudo mínimo y despreciado espacio al que, para caracterizarlo, denominaré *Espacio parentético*. Aunque cualquier paréntesis, sea cual sea la forma que adopte para manifestarse, con independencia de su apariencia (sea una pareja de corchetes o de guiones, de llaves o de comillas angulares fieles a las leyes de la simetría axial) delimita un espacio, el *espacio parentético* por antonomasia, aquel del que se ocuparán estas pesquisas, no es el accidental que sustituye a las comas o el que evita una nota a pie de página, ni el técnico que ampara una aclaración, ni el decorativo o el que es útil para salir del paso dando un salto al vacío, sino el que tiene conciencia espacial, y se podría añadir que atmosférica, de sí mismo. Se trata, por tanto, de aquellos espacios que son lugares. Analizaré, por tanto, no el paréntesis funcionalmente incrustado en un texto intrascendente sino la madura belleza del paréntesis que ilumina ciertas páginas de Miguel de Cervantes o de Rafael Sánchez

Ferlosio. Hurgaré voyeristamente (asomándome por el orificio o la mirilla que es el paréntesis; por el taladro de la puerta catalana tras la que, en secreto, Duchamp ocultó unas piernas abiertas de par en par en *Étant donnés*) en las relaciones, sean conflictivas o libidinosas, entre la comunicación y la arquitectura, en las que las palabras topografía, tipografía, signo, sintaxis, límite, espacio, ámbito y ambiente, casa o parapeto, se fecundan orgiásticamente unas a otras. Interrogaré, trezando metodología científica y deseo, recurriendo a lo comparativo y a lo proyectivo, una gavilla de casos ejemplares, ente los que figuran algunas citas de Max Aub seguidas de unos versos fragmentarios de Fernando Pessoa, ciertos párrafos de William Faulkner traicionados por Jorge Luis Borges y referencias a Jorge Ibarquengoitia y a Anne Carson (Parra Bañón 2019).

## 1.2 Dibujo

En los espacios delimitados por paréntesis confluyen asuntos esenciales que tienen que ver con la literatura y con la arquitectura, con la estética y la poética, con la topología y la tipografía o con el dibujo y la vanguardia. Son, a veces, sumideros, vórtices u ojales en los que se precipitan y entrelazan la arquitectura y la literatura, donde se establecen aceleradas relaciones productivas entre ellas. Relaciones entre ciertas ideas de lugar y algunas de las formas experimentadas por las vanguardias en su propósito de expresar gráficamente algunas nociones espaciales (como son el territorio, el paisaje, el recinto, el bolsillo, la página o el estómago) que acontecen en el ámbito de esa manifestación impresa de la literatura que llamamos escritura.

El paréntesis es un material de construcción extraordinario. Un delicado componente de la estructura narrativa de difícil, y con frecuencia desatendida, sintaxis. Al igual que una ventana mal compuesta puede arruinar una fachada, un paréntesis impertinente, superfluo, decorativo o sustituible, desgracia una página. Me refiero al paréntesis como expresión gráfica, como dibujo, como objeto y como imagen que es sugerente. Y no al paréntesis como concepto. Antes que 'escribir paréntesis', para ser preciso, debería decir 'inscribir, intercalar, incrustar, entrometer, engarzar o dibujar paréntesis', pues el paréntesis es, a menudo, un intruso, una grieta, una tentadora invitación de la oquedad. Un paréntesis no es tampoco, en el esbozo de esta teoría, una pausa: no es una fracción de tiempo aislada del curso del tiempo ni es un intervalo muerto. No es una retención: es una intersección, un acto quirúrgico o un punto de fuga.

El elegante signo ortográfico que es el paréntesis puede interferir como suceso arquitectónico en el flujo del texto, con independencia de que este sea prosaico o poético, matemático o plástico. Aunque los paréntesis son, además, los hombros de los escenarios y son

los aljibes de las acotaciones teatrales, aquí se desatenderán los paréntesis trágicos, los dramáticos y los cómicos.

Hay ocasiones en las que, consciente o accidentalmente, se escriben paréntesis para definir espacios: para significar y cualificar un espacio acentuando sus límites. Son los paréntesis gráficos que, debido a su posición y a las características de sus fronteras, alcanzan el estatuto de espacio diferenciado y que, por tanto, son, o pueden llegar a ser, una discontinuidad en una secuencia, un hueco o una protuberancia en una superficie, o un escoyo en la linealidad un párrafo. Entonces surgen como singularidades, contenedores, puertas, ventanas, intercalaciones, guaridas, túneles por los que escaparse, lugares de ascenso o de enterramiento. Y también lechos, estancias felices, celdas monacales u hogares. El paréntesis es la marca más sencilla, el signo más simple, la forma más escueta de expresar una idea ejecutiva del espacio acogedor. El paréntesis es aquí un espacio vivo y fecundo, un espacio positivamente melancólico, en el que se gesta y germina la creatividad (Parra Bañón 2019).

## 2 Signos de ortografía

Max Aub hizo desde Méjico muy certeras y fúnebres advertencias sobre el riesgo de usar indiscriminadamente paréntesis. Al final de la cuidadísima edición de Max Aub compuesta en Granada por la editorial Cuadernos del Vigía titulada *Mucha muerte*, se incluye la sección titulada «Signos de ortografía», que contiene una serie de aforismos, apreciaciones, invectivas o súbitos relatos, publicada por primera vez en 1968. Esta colección de anotaciones, no por casualidad empieza y termina refiriéndose a los paréntesis.<sup>1</sup> Comienza acusatoriamente advirtiendo: «Puntos, comas, guiones, paréntesis, asterisco: ¡Cuántos crímenes se comenten en vuestro nombre!» (Aub 2011, 159). Y continúa alertando al usuario incauto sobre su naturaleza y su carácter indómito: avisando sobre su comportamiento, similar al del boomerang asesino. Un paréntesis es, se denota al observarlo con detenimiento, un boomerang divorciado que se ha detenido en el suelo del texto, o que se ha colgado en la pared de la página, en el que es inmediato percibir su natural inclinación al movimiento: su innata capacidad de desplazamiento aéreo. Dice Max Aub:

---

**1** La serie «Signos de ortografía» fue publicada en 1968 en la mejicana *Revista de Bellas Artes*. Opinaba Bernardo Giner de los Ríos que bien podría haber formado parte de una serie titulada «Crímenes de imprenta», o «Crímenes tipográficos», y que así se justificaría su inclusión entre los *Crímenes ejemplares* que fue publicando entre 1948 y 1951 en la revista *Sala de espera*.



Figura 1 Obras de Max Aub impresas entre 1944 y 2013  
© J.J. Parra Bañón 2020

Nada tengo contra estos signos, pero tampoco envidia a quien tiene que cerrarlos siempre o a los que saben que se los cerrarán, pase lo que pase. ¡A ver quién me tira el primero! ¡Échenlo! Espero a pie firme.

– ¡Cuidado con el boomerang!

No le valió: le cercenó la carótida. Largo, largo, largo paréntesis. (2011, 188)

Antes, en el párrafo previo, ya cuestionaba la obligatoriedad de duplicarlo, de abrirlos y de cerrarlos:

¿Por qué se han de cerrar siempre los paréntesis que se abren o abrir los que se cierran? He abierto muchos paréntesis y he tenido que cerrarlos porque sin eso me echaban en cara el no hacerlo aun faltando a la verdad, porque hay paréntesis que no se cierran ni tienen por qué cerrarse y otros que se cierran y no se sabe cuándo se abrieron. (188)

## 2.1 Max Aub

El devoto tipógrafo que fue siempre Max Aub (1903-72), amante de las buenas impresiones, tensiona los paréntesis convirtiéndolos en postulados y en historias. Es un elocuente gobernador de ellos. Usuario parco en *Mucha muerte* y, por el contrario, generoso en algunas secciones de *Luis Buñuel, novela*, una de sus obras inconclusas y póstumas.<sup>2</sup> Aub usa en ella, terapéutica y secuencialmente, paréntesis convencionales, preñados por un mismo término: «Le molesta la gente, la multitud, las aglomeraciones – y no solo por su sordera, que viene de más lejos el sentimiento –, los desfiles, el honor (de los demás), la patria (de los demás), la familia (de los otros), el dinero (ajeno)» (Aub 2013, 590). Hay estructuras de paréntesis y superestructuras parentéticas: paréntesis binarios y enjambres de paréntesis, como los que se multiplican en los textos que aspiran a ser científicos. En estos casos, cuando contienen lo que huelga, los paréntesis actúan de puentes o de catapultas: acotan aquello que el lector puede saltarse. Otros paréntesis actúan como el prólogo y el epílogo en un libro, cual es el referido, de seiscientas páginas: lo cohíben apuntalando-

---

<sup>2</sup> El índice de *Luis Buñuel, novela*, compuesto de acuerdo al diseño y a la maquetación de Francis Requena, remite a las páginas interiores encerrando innecesariamente el número, precedido de una *pe* minúscula, entre parentéticas llaves. En él, impreso con tinta roja, se lee: «El cine {p.127}», o en tinta negra: «De lo feo {p.561}». Los números en el índice y los centrados a pie de cada página de la edición de 2007 en *Pre-Textos* del poemario de Anne Carson titulado *Hombres en sus horas libres*, van entre paréntesis zambos. Dice en el índice: «Boxeando con su sombra ) 67 (»), y, dice después: «Epitafio: Deshielo ) 295 (»).

lo, comprimiéndolo por los bordes. Algunos paréntesis son estructuralmente afines al «Prólogo personal» que, para compararse con el cineasta aragonés, escribió Aub en *Luis Buñuel, novela*, y al «Epílogo personal» que redactó para este ensayo-entrevista disfrazado de relato dialogado.

Los paréntesis son afónicos: al contrario que el signo de interrogación o el de admiración, son verbalmente casi inexpressables, indistinguibles por la entonación. Max Aub en «No pudo salir de aquel paréntesis» (2011, 163) advierte a los escritores y a los lectores de la dificultad de salir de los paréntesis una vez que han sido fijados, al tiempo que denuncia su vocación por la clausura y su propensión al aislamiento y al secuestro, e informa sobre la presión que ejercen desde los extremos, prensando la frase y exprimiéndole los líquidos que pudiera contener en su cuerpo. Aludiendo a ese paréntesis sin cintura que es el corchete, reivindica su equívoca apariencia de féretro.<sup>3</sup> Los paréntesis empleados para enterrar las frases que deben de pasar desapercibidas (que recuerdan a los ataúdes), en la mayoría de los casos, consiguen el efecto contrario: enfatizar, enfocar, alertar sobre el feroz animal enjaulado en su seno.

Max Aub se recrea y regocija en consideraciones formales sobre estos signos, porque es evidente que son signos y no significados: formas próximas, en su libido de imágenes, a la poesía visual que confía más en la abstracción que en la analogía (más Carl Andre que Guillaume Apollinaire, antes Ane Carson que Joan Brossa). Es la figura del signo la que, a menudo, desencadena el referente, el símil o, en algunos casos, el destello de la metáfora. Es su aspecto y su posición, es su postura lo que activa la fantasía: lo que permite, cuando se logra, una absoluta y hermosísima fusión entre la poesía y la pintura, o entre ortografía y paisaje, o entre dibujo y atmósfera. La que da acceso a la delicada belleza que hay en: «Y le hundió el guion hasta la empuñadura» (Aub 2011, 164), escrito cuando guion se escribía 'guión' y la tilde incisiva apuñalaba a la o minúscula, o a la belleza acunada en: «Dormir en un prado de comas, bajo un viento oscuro de acentos» (186).

Los que de Aub más le interesan a este proyecto son los paréntesis en los que palpita un sutil, y no impositivo, propósito analógico. En los *Crímenes ejemplares*, en los aproximadamente ciento ochenta relatos que alberga, solo hay un paréntesis: y es de este tipo. Uno situado entre dos puntos seguidos, ajeno a la necesidad de intromisión, que aparece en el crimen ejemplar en el que se dice:

**3** «Prensarlo entre corchetes, poco a poco, hasta que se desangre. Esperar a que se junten, enterrarle en ese ataúd para que pase desapercibido...» (Aub 2011, 160); «No pudo salir de aquel paréntesis» (163).



Cayeron en los perros. Tuvieron siete, casi a lo largo de un cuarto de siglo. (Tenían una casa vieja, húmeda, larga y estrecha, con olor a albañal, que no percibían, oscura.) Ninguno de los canes les llegó tanto al corazón como Julio, un faldero blanco y sucio. (Aub 2011, 54)

Los paréntesis de la frase «(Tenían una casa vieja, húmeda, larga y estrecha, con olor a albañal, que no percibían, oscura.)» dibujan los límites de la casa larga y estrecha, vieja y húmeda, sumergida en un olor a albañal que el matrimonio residente, ya inmunizado, era incapaz de percibir. El paréntesis alarga y estrecha la casa, visualiza su longitud y su estenosis y la transforma en el pasillo que es una frase. Este paréntesis, que es aquí ortográficamente innecesario, cumple ahora una función figurativa que no podrían satisfacer los puntos ni las comas, ni los guiones ni otros signos gráficos afines. Este paréntesis aubiano es, en definitiva, la casa: es la habitación, es el espacio, es la topología y es la cartografía del lugar maloliente.

Un paréntesis es, a veces, en vez de un domicilio fétido, un recodo en el que se remansa, o se esconde, una parte del texto. Otras es una válvula por la que se escapa o una vulva por la que se adentra. Hay paréntesis-campana en los que las palabras son el badajo que impacta en ellos y lo hacen sonar y hay paréntesis-cerco en los que se refugia el horror, y con los que se defiende de lo hostil la belleza.

Los escritores que dibujan son más proclives al paréntesis que los ágrafos. Max Aub y Fernando Pessoa, al igual que Ramón Gómez de la Serna y que Federico García Lorca, dibujaban no en los márgenes de la página sino al margen de sus textos. Aub editó en México, en 1964, un juego de naipes donde se funden, superponiéndose gráficamente, los palos de la baraja francesa y de la española: las copas y los corazones, las espadas y los tréboles o los bastos y los diamantes, los primeros dibujados con líneas verdes y los segundos con filamentos cárdenos.<sup>4</sup> Los caballos (las Q) siempre tienen ojos; los reyes (las K) siempre tienen bigotes: bigotes siempre dibujados con dos trazos, boca arriba o boca abajo, como paréntesis abatidos y alineados. Se trata de las ciento ochenta cartas de una baraja atípica, ilustrada con dibujos contruidos con líneas a color, trazadas por el propio autor (aunque se los atribuyó a su artista heterónimo: Josep Torres Campalans), de modo que, en el reverso de cada una de los naipes, epistolarmente, se va contando a trozos, sin un orden fijo, una historia con múltiples variantes sobre el difunto Máximo Ballesteros.

En el as de copas hay, dibujado con tinta negra, un cáliz y, dentro de él, en rojo, cuadruplicado, un corazón: al fondo de la copa hay

---

<sup>4</sup> Cuadernos del Vigía reeditó en Granada en 2010 el *Juego de cartas* publicado en 1964 por la editorial Alejandro Finisterre en México D.F.



sangre. En el reverso, en la segunda línea, tras los puntos suspensivos, hay un paréntesis en el que habla de las circunstancias de los puntos suspensivos previos. En *No son cuentos (cuentos)*, hay paréntesis desde el título: paréntesis irónicos que no se sabe si contradicen o si reafirman lo antedicho. En *El Correo de Euclides*, que era el periódico anual y el cuento de fin de año que, con un solo pliego, como un panfleto a doble cara, producía como regalo navideño, convivían los paréntesis. El de 1964 contenía, en la portada: «(Zenón tenía razón)», y en la contraportada: «(y nada más que la verdad)». <sup>5</sup> Estudiando a Max Aub es posible aprender a injertar, además de prótesis verbales y de sabrosas peras en olmos inverosímiles, paréntesis. También es posible aprender, como hizo Ibargüengoitia, a hacerlos reír.

## 2.2 Jorge Ibargüengoitia

El paréntesis es el lugar al que se destierra lo incómodo, las puntualizaciones, las indiscreciones, las digresiones, las discrepancias y las impertinencias para que, allí expatriadas, parezcan oportunas. Es donde el mejicano Jorge Ibargüengoitia recluye, por ejemplo, las justificaciones, los asombros, las explicaciones y las excusas maceradas en ironía. Dice en el cuento *La ley de Herodes*: «¡Y cuando llegó, Dios mío, qué violencia! (cuando exclamo Dios mío en la frase anterior lo hago usando de un recurso literario muy lícito, que nada tiene que ver con mis creencias personales)» (Ibargüengoitia 2012, 20); y, unos párrafos después:

apretando contra mi propio corazón, como San Tarsicio Moderno, no la Sagrada Eucaristía, sino mi propia mierda. (Esta metáfora que acabo de usar es un tropo al que llegué arrastrado por mi elocuencia natural y es independiente de mi concepto del hombre moderno). (20)

Además de envasar con paréntesis sus apostillas didácticas sobre los recursos literarios que maneja, dentro de ellos enturbia, química y convencionalmente, las aclaraciones técnicas. Dice, refiriéndose a su

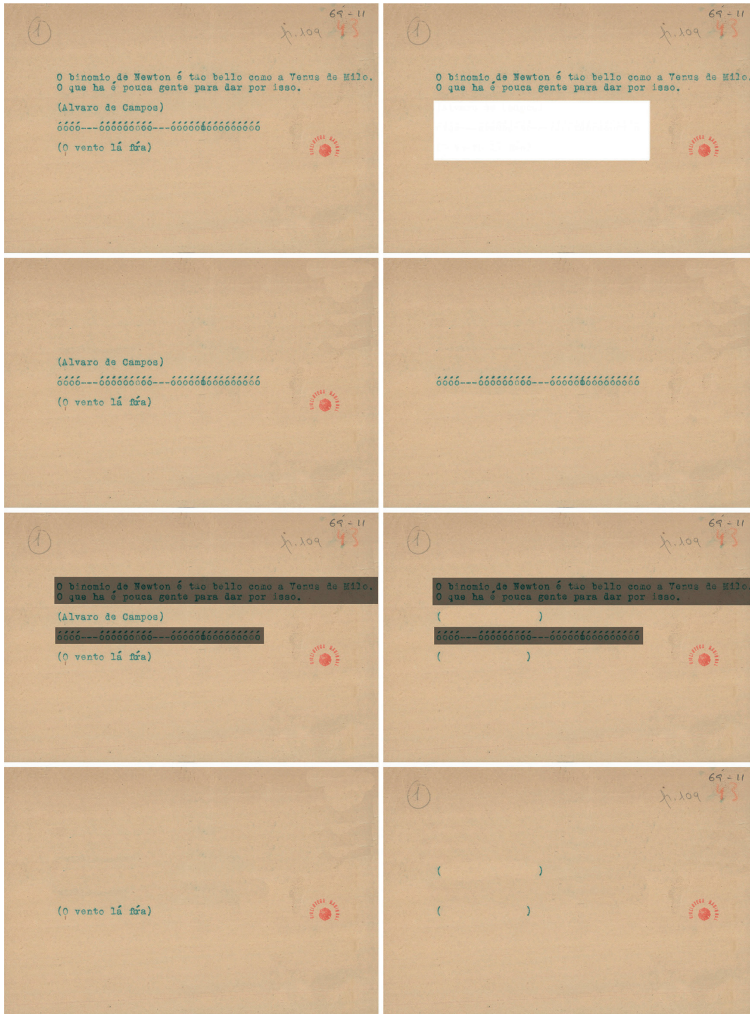
---

<sup>5</sup> *El Correo de Euclides* era un opúsculo, compuesto y editado por Max Aub mientras residía en el número 5 de la calle Euclides de México D.F., que el escritor le regalaba a sus conocidos como felicitación de año nuevo. Publicó siete números, entre 1959 y 1968, impresos en un cartel de 500 × 385 milímetros, a dos tintas y por ambas caras, que contenían diversos titulares humorísticos, compuestos con diferentes tipografías, que no ocupaban más de una línea de texto. Bajo la cabecera, en el anverso, se informaba de que *El Correo de Euclides* era un periódico conservador; en el reverso, espaciosamente, liberado de la densidad verbal de la portada, Max Aub firmaba en mayúsculas y deseaba, con ese último cuento del año, lo mejor para el próximo.

propia orina, enfrascada para que le practiquen un análisis: «es un líquido turbio (por el sulfato de magnesio) de color amarillo» (2012, 20). La diferencia entre esa expresión y una hipotética que dijera: «por el sulfato de magnesio, es un líquido turbio de color amarillo», es que en la primera el vaso transparente, el tubo de ensayo, se pone en evidencia, se manifiesta a través del paréntesis. El paréntesis es un contenedor, un recipiente: ahora, un cuenco para trasegar líquidos. Es un almacén de experiencias, de curiosidades y de anomalías.

Aprovechar la capacidad del paréntesis para visualizar espacios de muy diversa entidad requiere una amplia experiencia de artesano: un hábil manejo de esta herramienta perfecta. En el relato «What became of Pampa Hash?» escribe: «Yo acababa de entrar en el camarote (el único camarote) con la intención de abrir una lata de sardinas» (Ibargüengoitia 2012, 37). Aquí el paréntesis es el dibujo del «único camarote» de una embarcación: el plano, la planta y la sección longitudinal, de ese recinto al que el paréntesis hace único, exclusivo. Y es el paréntesis el que lanza su lengua bífida desde el camarote hacia la lata de sardinas, y la atrapa y la suma a la analogía: entre la lata y el camarote, es el paréntesis quien establece relaciones de semejanza. El que identifica y unifica el pequeño espacio arquitectónico (camarote) y el angustioso espacio de la conservación (lata), de forma que el segundo le presta al primero sus atributos; el (camarote) se estrecha y se comprime porque la (lata), como sucede en la metáfora, le cede instantánea y temporalmente su significado. El paréntesis enlata, mantiene en conserva, lo que alberga. Así, unas páginas después, en el mismo cuento sugiere, una vez que los protagonistas han desembarcado, que un paréntesis es un ascensor y es un cuarto de hotel: «Fuimos a un hotel (con la intención de reconciliarnos) y estábamos ya instalados en el elevador, cuando se acercó el administrador a preguntarnos cuál era el número de mi cuarto» (42). La misma ley de la percepción que hizo que entre el camarote de un barco y una lata de sardinas, convocados en una misma frase y aunados por un paréntesis, hubiera trasporte de significados, es la que provoca que el tráfico entre significantes suceda entre la cabina de un ascensor y la habitación de un hotel.

Si el referente para el camarote, en vez de una lata de sardinas hubiese sido una lata de pimientos o un bote con garbanzos, el intercambio no se habría producido: para que suceda el fenómeno de la transfiguración es necesario, en este caso, un medioambiente acuoso, un mar común. Son el barco y el mar, que estratégicamente se omiten, los que hacen que los peces, por la intermediación del paréntesis, se enlacen en el camarote al mismo tiempo que el navegante, mientras vamos leyendo, se apretuja, como un contorsionista, en la pecera del recipiente metálico. Idéntica escasez de espacio, la misma falta de desahogo, se plantea entre el receptáculo del ascensor (la habitación móvil en la que se rozan accidentalmente los cuerpos



**Figura 2** O binómio de Milo é tan bello como a Venus de Newton  
 © J.J. Parra Bañón 2019

propensos a la asfixia) y el recinto del cuarto alquilado (la habitación inmóvil donde van excitadamente a frotarse los cuerpos antes de extasiarse). Ahora sobre la faz de la tierra, entre el suelo inestable del elevador y el piso firme en el que aguarda la cama, hay una descarga, una transmisión de energía activada por el paréntesis: por el paréntesis dentro del que el narrador confiesa sus intenciones: «(con la intención de reconciliarnos)». Un paréntesis es, en definitiva, un confesionario: esa habitación de madera, afín a los elevadores y a las celdas, a medio camino entre un mueble y un baldaquino, en el que alguien se sienta a escuchar, a través de una celosía, murmuraciones. El paréntesis es un lugar cualificado: es el lugar de las confesiones.

### 3 Fernando Pessoa

Cuando aquí se alude al paréntesis como espacio arquitectónico, como recinto o como dependencia, como unidad espacial mínima funcionalmente indeterminada a la que, de modo genérico, denominamos habitación, se hace referencia a algunos de los que planteó Fernando Pessoa en aquel misterioso y transgresor y lautremontiano poema sin título en el que propuso que el Binomio de Newton era tan bello como la Venus de Milo: que entre la posible Venus de Newton y el inexistente Binomio de Milo no había grandes distancias estéticas. Escribió el poeta portugués:

O binomio de Newton é tão bello como a Venus de Milo.  
O que ha é pouca gente para dar por isso.

(Alvaro de Campos)

óóóó --- óóóóóóóóóó --- óóóóóóóóóóóóóóóó

(O vento lá fóra)

### 3.1 Álvaro de Campos

El poema - lo que se sabe del poema - procede de una cartulina mecanografiada,<sup>6</sup> en la que se dactilografiaron, como muestra la primera imagen de la figura 2, unos versos que fueron probablemente manuscritos por Pessoa en algún papel que se extravió y luego tecleados a máquina, en el que los tres conjuntos dispares de oes minúsculas están separados por dos conjuntos de tres guiones.<sup>7</sup>

En este 'casi original' hay dos versos entre paréntesis. Primero, ese en el que se lee: «(Alvaro de Campos)». Defiendo que este es un verso y no una simple firma, o la mera atribución a un heterónimo, porque la grafía es la misma - y quizá también lo es el cometido - que la del segundo verso entre paréntesis «(O vento lá fora)», que es el fragmento en que se centrará este análisis.

Los escribió, no se sabe con exactitud cuándo, quizá algún día de finales de 1915, y no está claro que sea un poema concluso, ni siquiera que se trate de un solo poema. Quizá son solo porciones: ruinas de, al menos, dos poemas distintos, duchampiana y definitivamente inacabados.

En el mercado editorial hay diversas - demasiadas - versiones de él, en las que varían la ortografía, los signos y el número total de letras. Todo es complejo y confuso en este breve poema que no es solo un poema. No es solo un poema porque es un manifiesto estético. Un manifiesto que, a excepción del *Manifiesto Futurista* de Marinetti de 1909 (que tanto repercutirá en los postulados del futurismo pessoano), fue redactado antes de que las vanguardias europeas históricas (dadaísta, surrealistas, etc.) publicaran los suyos.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Amablemente facilitada a través de la profesora Maria Fernanda de Abreu por el profesor Luiz Fagundes Duarte.

<sup>7</sup> La ortografía con la que se han publicado estos versos es casi tan variada como la tipografía utilizada para ello. En la citada edición bilingüe de J. Pizarro (Campos 2016, 666) la grafía del original se conserva; en la lisboeta de Ática, sin embargo, se escribe: «O binómio de Newton é tão belo como a Vénus de Milo. / O que há é pouca gente para dar por isso. // óóóó — óóóóóóóó — óóóóóóóóóóóó // (O vento lá fora).» (Pessoa 1944, 110); y en la de Viquiera se lee: «O binómio de Newton é tão bello como a Vénus de Milo. / O que há é pouca gente para dar por isso. // óóóó - óóóóóó - óóóóóóóóóóóó // (O vento lá fora)» (Pessoa 1983, 260).

<sup>8</sup> Previo a los dadaístas (el *Manifiesto Dadá* de Tristan Tzara es de 1918); previo a los surrealistas (el *Manifiesto Surrealista* de Breton es de 1924) y previo a los poetistas (el *Manifiesto poetista* del arquitecto Karel Teige es de 1924, aunque posterior a los futuristas (el *Manifiesto Futurista* de Marinetti es de 1909). En el *Manifiesto Futurista* ya se establecieron relaciones carnales entre la mecánica y la escultura griega: en él, según Max Aub, se afirma que: «un automóvil de carrera, que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia» (2013, 440); «El más bello descubrimiento del hombre es el bicarbonato de soda» dice Aub (2013, 447) que escribió dadaísta y acentuadamente Francis Picabia hacia 1920. En el primer y único número de la «revista eventual» *Portugal Fururista* (1917) Pessoa publica «Episódios» (pp. 21-23); Álvaro de Campos «Ultimatum» (pp. 30-34) y, de Marinetti, se reedita «O Music-Hall»

Lo que afirmó Pessoa en 1915 en su primer verso ha tardado decenios en ser demostrado por la neurociencia: la belleza, sea del tipo que sea, estimula, enciende siempre el mismo lugar del cerebro. La audición de las *Variaciones Goldberg* de Bach y la contemplación en la Galería de la Academia del *Milagro de san Marcos liberando al esclavo* pintado por Tintoretto, o acariciar una ecuación de suaves caderas, activan, enervan, excitan la misma región de la fea masa encefálica que contenemos y hace que se segreguen los mismos neurotransmisores en el caudal del riego sanguíneo.

Lo que afirmó Pessoa en su segundo verso es una evidencia que, estimo, no necesita demostración alguna: que hay mucha gente, demasiadas personas insensibles, que no se dan cuenta de la continuidad y de la persistencia de la belleza, de la que comparten un traumático hipérbaton residente en un verso compuesto por Góngora para su *Fábula de Polifemo y Galatea* y uno situado en una iglesia de Francesco Borromini levantada en una universidad pontificia de Roma.<sup>9</sup>

### 3.2 Grafía

El poema de Pessoa no es solo un poema: es más que un poema porque es también un dibujo. Es un dibujo, al menos, el tercer verso. Un dibujo compuesto por 4 oes tildadas y, tras 3 guiones, otras 9, y después de otros 3 guiones equivalentes, 15 oes más yuxtapuestas, parredañas, casi tangentes. Pessoa dibujó 28 oes minúsculas, acentuadas de izquierda a derecha. Dibujó una serie de 28 circunferencias y 2 líneas horizontales tripartitas y, sobre cada cabeza, una corona con una única espina (o con una puntilla soltera que las descabella).

(pp. 39-42). El poema fue escrito hacia 1915, el año en el que Kazimir Malévich pintó su *Cuadrado negro*; el año en el que Franz Kafka escribió *La metamorfosis*; el año que Marcel Duchamp dejó París y se marchó a Nueva York. Pessoa nació un año después de Duchamp y murió 33 años antes que él. Y no fue hasta 1920 cuando Duchamp parió a su alter ego, 'Rose Sélavy', una vez que Pessoa ya había dado a luz a muchos de sus heterónimos.

<sup>9</sup> «Cuanto las cumbres ásperas cabrió», escribe Luis de Góngora y Argote en el verso 45, octeto VI, de su *Fábula de Polifemo y Galatea*. Dice Sánchez Ferlosio en «Splendet dum frangitur», de la «Semana segunda» de *Las semanas del jardín*, que Dámaso Alonso «pretendió demostrar cómo el hipérbaton que disloca a cabrió de su lugar sintáctico, separándolo de cuanto y poniéndolo tres palabras más allá, mimetiza en la relación material entre los significantes la figura dinámica de lo representado» (Sánchez Ferlosio 2015, 209). El hipérbaton disloca, cambia de lugar, traslada el lugar, mientras el paréntesis asigna un lugar: da lugar. Ambas estructuras proyectan lugares y son, en consecuencia, formas de hacer arquitectura. En *Tirar del hilo* el comisario Salvo Montalbano, ante el redil siciliano de unas cabras gírgentanas, cuando se fija en sus «larguísimos cuernos enroscados en torno a sí mismos que apuntaban al cielo» se preguntó, fundiendo linternas cupulares con campaniles, «si Borromini se inspiró en estos cuernos para el campanario de San Ivo» (Camilieri 2020, 167). Cabras gongorinas, arquitecturas espirales, hipérbatos y estructuras parentéticas.

O bien el penacho es una pequeña llama mecida por la brisa. Cuando estoy sobrio yo veo ahí, alineadas contra la pared, las testuces de los apóstoles el día de pentecostés. El «viento oscuro de acentos» (Aub 2011, 186) que Max Aub detectó en otra escena también puede verse y oírse en este pentagrama pessoano.

Porque un poema puede ser analizado como si fuera una imagen, es viable hacerle la autopsia a este dibujo verbal en el que se diluyen en el aire ecuaciones, esculturas, heterónimos y vocales. El texto poético puede ser desmembrado y desentrañado como si se tratara de una composición gráfica en la que las palabras son manchas legibles y son figuras. Es decir: destripado y estudiado, no léxica o semántica o morfológicamente, sino compositivamente, formalmente, espacialmente: es decir, gráfica y arquitectónicamente. Hay poemas en los que los paréntesis enmarcan alguna imagen y la sacan a la superficie. Hay poemas en los que los paréntesis salpican de imágenes los versos e hispan las estrofas de agujeros.

### 3.3 Viento

El verso más relevante para este interrogatorio general a los signos ortográficos es el último, el que va intencionadamente entre paréntesis mecanográficos:<sup>10</sup> protegido por las líneas, o por las jambas, que son las líneas defensivas de los paréntesis.

La primera pregunta que se le debe de hacer al verso es: ¿Por qué el viento está entre paréntesis? Estoy convencido de que la razón principal que tuvo Pessoa para dibujar el paréntesis no es tanto la presencia del «viento» cuanto la existencia del «afuera». El «allá afuera».

Habría que preguntarse: ¿Fuera de qué, o fuera de dónde?, pues si hay un afuera es porque hay un adentro. Ese adentro es, por ahora, lo que cabe entre los extremos del escudo doble del paréntesis. Y a ese adentro velado, a ese seno, a ese espacio que desea ocultarse, que aunque se transparente es casi secreto, es al que formalmente denomino 'espacio parentético'.

El paréntesis es el verbo que falta en esta frase informativa. El viento sucede (está, sopla, silba, suena) fuera: más allá del paréntesis. A ambos lados, alrededor, por encima y por debajo de él. El paréntesis define aquí un interior, un espacio interior, una madriguera o una celda desde la que se percibe (se siente, se escucha, se teme) el viento que actúa fuera.

No es indiferente que actúe «afuera»: (El viento afuera), o que lo haga «allá afuera»: (El viento allá afuera), pues ese «allá» sirve pa-

---

**10** Hoy en día uno dibujado en la tecla del 8 [ ( ) ] y el otro encima del 9 [ ) ]; en la Underwood 5 de 1915, sobre el 8 estaba el signo de admiración.



ra fijar la posición del espectador en el interior en el que se aísla del acontecimiento forastero. Si el viento, digamos, se oye «afuera», ese afuera es inmediato y está cerca, quizá al otro lado de la pared, o de la ventana. Sin embargo, si el viento se oye «allá afuera», ese afuera está lejos, distante, más allá del cobijo en el que nos resguardamos, o lejos de aquella casa lisboeta que protegía al escritor de la inclemencia.

Un viento, en cualquier caso, fenomenológico, organoléptico, del que nos defiende, como si fueran muros o edificios, los paréntesis. Ellos son las cuencas de las manos con las que se trasiega el agua desde el pozo hasta la boca; las manos en las que anida la ternura: las manos ahuecadas del marido que busca los pechos de Gertrudis en *La vida breve* de Onetti y encuentra ausencias y cicatrices.<sup>11</sup>

Los paréntesis son, esencialmente, límites: los límites que definen ese espacio íntimo. El sistema de defensa del interior respecto al exterior afectado por ese viento del que se desconoce todo, salvo que es, o que a alguien le parece, viento. Que no es brisa, pues en ese caso, el paréntesis sería innecesario y molesto; ni es huracán, pues entonces, por su fragilidad, resultaría inútil.

Al escribir un paréntesis, por tanto, se dibuja un espacio anímico y se prefigura una atmósfera confortable. Y ese espacio caligráfico es, a menudo, una habitación y es, en consecuencia, arquitectura elemental: es una forma y una expresión arquitectónica a disposición de cualquiera que sepa usarla topológica y topográficamente para caracterizar lugares, y para expresar continuidades y singularidades.

### 3.4 Onomatopeya

Atendiendo a este verso lenticular y entre trincheras, podría pensarse que la sucesión de oes que le precede («óóóó --- óóóóóóóó --- óóóóóóóóóóóóóó») es una onomatopeya: que alude al sonido del viento «allá afuera». Un viento que, a diferencia del viento ordinario, ni silba, ni sisea, ni ulula: un viento distinto, un viento que, se podría decir, 'oea'. Un viento sin exclamaciones, sin signos de admiración, alejado de los códigos gráficos convencionales, comprimido en un inverso ciempiés de atemperadas oes que caminan por el techo. Un viento desamparado que no tiene mayúscula inicial ni punto final.

Quienes recitan el poema, acostumbran a declamar las oes no como una serie armónica sino imitando, a su buen criterio, el sonido que les parece que hace el viento común cuando sopla. Aunque si la sucesión de oes alude al viento, quizá no se refiera tanto al viento que

<sup>11</sup> «Habría llegado entonces el momento de mi mano derecha, la hora de la farsa de apretar en el aire, exactamente, una forma y una resistencia que no estaban y que no habían sido olvidadas aún por mis dedos» (Onetti 1983, 18).



Figura 3 O vento lá fóra (Ó) Ofelia  
 © J.J. Parra Bañón 2020

se oye «allá afuera» sino al que se oye dentro, cuando este entra impetuoso en el paréntesis procedente de «allá afuera»: es decir, cuando se cuela por los intersticios que el paréntesis deja; cuando se filtra por las rendijas o las grietas de la casa o de la habitación desde la que el poeta percibe la amenaza. Los paréntesis podrían ser los muros que el portugués le puso al viento lisboeta para que sonara redondo al filtrarse por ellos: por sus fisuras y por sus heridas. Para que silbara como lo hace en la San Juan Luvina espectral que encumbró Juan Rulfo en *El Llano en llamas* o en los fotogramas de *El caballo de Turín* que impelió Béla Tarr. Ellos definirían, en la hipótesis que aquí se postula, el espacio sonoro en el que el viento vuela: los límites de una caja de resonancia. El sonido del viento pessoano necesita holgura, un amplio pasillo encima y otro debajo: un interlineado mayor que el dejado entre la *Venus de Milo* y toda gente que la mira y no se da cuenta de dónde radica la belleza.

Aunque se ha dado por supuesto que la concatenación de oes es una onomatopeya del viento, podría no serlo, pues el viento convencional ni suena así ni habitualmente se dibuja de ese modo. La onomatopeya oficial del viento dibujado con consonantes es una sucesión de eses; y si se le da apriencia con vocales, lo más frecuente es dibujar al viento que ulula utilizando una concatenación de úes: uuu úúúú.

En cualquier caso, podemos oír el viento, pero somos incapaces de oír el paréntesis. Porque el paréntesis es impronunciable y es mudo, aunque no es opaco. No sabemos cómo verbalizarlo ni cómo silenciarlo ni, a menudo, dónde situarlo. El paréntesis es una sílaba fantasma: un signo que vuelve discreto a todo aquello que toca al mismo tiempo con sus manos. Un signo que, por un lado, induce al anonimato y que, en el sentido contrario, subraya, destaca, enfatiza a aquello a lo que, como si fuera el haz de un reflector, enmarca.

### 3.5 Binomios y Venus

En el poema hay otros paréntesis amándose en la sombra. Algunos de ellos están agazapados en el primer verso. Están, por ejemplo, dentro del, así llamado, *Binomio de Newton*, en la estructura de esa expresión matemática que tan hermosa le parecía a Pessoa (aunque no explicó las razones) en la que proliferan paréntesis.<sup>12</sup>

Los otros paréntesis que hay escondidos en ese primer verso germinan en la Venus que Fernando Pessoa nunca vio en París: en las caderas de la de Milo y en sus brazos invisibles. Están en cada una de sus curvas duplicadas y en todas las curvas de todas las afroditas

---

<sup>12</sup> Hay quien defiende que el paréntesis gráfico se gestó en la ortografía de las matemáticas: hacia 1544 en la *Arithmetica integra* de Michael Stifel.

que sustentan la belleza sutil y erótica del paréntesis. Son, en definitiva, los paréntesis los que vinculan a Newton con Venus, los que hermanan a los polinomios con las esculturas y a las ecuaciones con las ruinas. Propongo, como conclusión, basándome en Botticelli, en Giorgione y en Tiziano, en Tintoretto y en Velázquez, que el postulado estético de Fernando Pessoa se formule matemáticamente como un axioma que establezca que: «Cualquier Venus puede descomponerse en un sumatorio finito de formas parentéticas».

### 3.6 Senhora do Ó

Aún hay más paréntesis disimulados en las entrañas del texto: los últimos y más recónditos y más tímidos de ellos son femeninos.<sup>13</sup> Obsesionado con la «ó» de Fernando Pessoa (y, en los momentos en los que reconozco en ella un globo ocular, fascinado), me entretengo imaginando que tal vez esta no sea la cuarta vocal, ni una alusión sonora al viento, ni siquiera una longeva exclamación admirativa, sino que es la irónica conjunción de un par de paréntesis: de dos paréntesis abrazados, cuyo abrazo sexual es matizado por el acento fluctuante. Deduzco, entonces, que la ó es un esquema de la letra  $\Phi$ , y la letra  $\Phi$  un esquema del apareamiento de dos perfectos paréntesis semicirculares.

Tal vez no es nada de eso y en cambio se trata es una extraña invocación a 'Nossa Senhora do Ó': una referencia a esa advocación virginal que en Portugal escriben con una Ó acentuada, a la que Andalucía llaman 'Nuestra Señora de la O', o 'Virgen de la O' y, en Italia, 'Madonna del Parto'. Ahora bien: ¿Qué tienen que ver los paréntesis con Nossa Senhora do Ó? De un somero análisis iconológico, aliñado con algo de fantasía, se podría obtener una respuesta satisfactoria.

Nuestra Señora de la O, antes de llamarse así, antes de limitar su nombre a la vocal O, era llamada Nuestra Señora de la Expectativa del Parto, o Nuestra Señora de la Dulce Espera. Se trata de un culto mariano de origen medieval que mostraba a una mujer en avanzado estado de gestación, pronta a parir. Y no era extraño que el feto se transparentara en su vientre y que el útero se representara mediante una mandorla. Es en esta mandorla uterina, de ilustre tradición véneta, en la que se refugió el paréntesis, y la que dio lugar, cuando la iconografía del embarazo se prohibió en los templos de la cristiandad (pronto los más dogmáticos consideraron que era indecente que en los altares hubiera mujeres preñadas), la que dio lugar a la O (Ó) elocuente y conmemorativa, pues ni los fieles ni los artistas es-

<sup>13</sup> Mientras conversaban a propósito de *La Vía Láctea*, Buñuel le confesó a Aub: «Ya sabes que Cristo no me merece ninguna simpatía y que, en cambio, tengo toda clase de respetos por la Virgen María» (Aub 2013, 264).

tuvieron de acuerdo con esta restricción y buscaron, y encontraron, una novedosa alternativa para esas vírgenes episcopalmente censuradas: como la barriga ocupada por el feto maduro adquiere forma de elipsoide, y como la silueta del elipsoide parece una O, en vez de dibujar un vientre prominente lo dibujaron plano, aunque remarcando la O perimétrica: la O gestante y simbólica. Así, por razones compositivas en las que se mezclan la moral y la estética, Nuestra Señora de la Expectativa, debido a esta transposición gráfica, pasó a denominarse Nuestra Señora de la O. Una O bizantina, una almendra italiana en la que se refugia un niño entronizado, una O disimulada en un sol radiante, o una O descompuesta en dos paréntesis plateados que sirven de cuna a un bebé que, aeronáutico, flota en esa placenta.

### 3.7 Ofelia, virgen

Pero dudo mucho que el poeta astrólogo, poco dado a la imaginería, tuviera interés alguno por Nossa Senhora do Ó. Niego que en sus oes tildadas haya, aparte de en los recodos de mi imaginación, alusión alguna a su advocación. Si cuando el célibe escribió su poema ya hubiera conocido a Ofélia Queiroz, su única novia, tal vez se podría especular con que se refería ella, inducidos por el motivo de que a menudo la llamaba simplemente O.<sup>14</sup> Esta hipótesis, salvo que se recurra a los augurios, no es defendible por la razón cronológica de que el precario amante la conoció cinco años después de haber escrito el poema.

No es Pessoa sino quien escribe el que, descarriado, turbio, dando rodeos y recurriendo a falsedades poéticas, en la Ó del poema ve vírgenes grávidas y oye voces y ve paréntesis y teme orificios voraces y declina tempestades. Pienso que el paréntesis se intercala en un texto igual que se inmiscuye en un cuerpo y lo fecunda. Defiendo que el buen paréntesis, que los paréntesis más bellos, si acaso la belleza del paréntesis no es una expresión vacía y carente de significado, señala una abertura hacia el otro lado, y que es también un lugar amniótico y, por tanto, un territorio propicio para que cohabiten amándose la arquitectura y la literatura. Y siento que el paréntesis es un espacio para la engendración y gestación de lo extraordinario: y, por tanto, que es el lugar del proyecto y de la propuesta, del arte y de la imaginación.

---

**14** Además de en sus cartas (Pessoa, Queiroz 2012), en el manuscrito del poema de 9 de febrero de 1920 que comienza diciendo «Não creio ainda no que sinto» escribe, en vez de Ofélia, escuetamente O.



por ejemplo, son extraños: no llegan a media docena por novela;<sup>16</sup> en Georges Perec, se reparten, ubérrimos, a diestro y siniestro. Ramón Gómez de la Serna, ilustrador y compositor de habitaciones propias, siempre afecto a lo visual y a lo gestual, al cine y a la fotografía, al ilusionismo y al maquillaje, al circo y a la pantomima, a lo breve y a lo simbólico, fue uno de los escritores del siglo XX que más atendió, y con más hondura exploró, la potencialidad analógica del paréntesis y su capacidad metafórica: lo hizo, además de en sus *Greguerías*, en algunas de sus piezas teatrales, como fue en *Beatriz (Evocación mística en un acto.)* y en *Los sonámbulos*.<sup>17</sup>

El portugués comenzó a usarlos pronto: con intensidad a partir de 1914 y hasta su muerte.<sup>18</sup> No los había al principio, pues el paréntesis es cosa de adultos. Incrustar paréntesis en la poesía, pronostica esta investigación, es más complicado que en la narrativa: en la poesía hay que engazarlos (como hace el joyero con los diamantes en el cáliz y en la corona); en la prosa, que integrarlos. En el teatro y en el guion cinematográfico, hay que intercalarlos sembrándolos.

#### 4 Traducir líneas

Hay otros paréntesis que, al igual que los de Aub y Pessoa, son marcos que encuadran imágenes: son dibujos que son palabras que convertidas en figuras trascienden el signo y el significado. Que van más allá del símil, de la inmediata relación de semejanza que suscitan o de la fácil alegoría. Y si acaso no son, en sentido estricto (quiero decir en el más rígido sentido académico) metáforas, mantienen relaciones íntimas y concupiscentes con ellas.

Para evidenciar la potencialidad figurativa del paréntesis, para subrayar su capacidad representativa a través de la analogía formal y para plantear, al hilo de Jorge Luis Borges, el asunto de la 'traducibilidad' de este signo, recurriré a William Faulkner en *Las palmeras salvajes* (1939).

**16** Thomas Bernhard, experimental y transgresor, hace también un uso anómalo del paréntesis. En el relato «Agregado en la Embajada de Francia» sitúa los paréntesis (en cuatro ocasiones) al final del párrafo, como antesala del punto y aparte; y en una ocasión, encierra entre paréntesis, en medio de una conversación, un párrafo completo (Bernhard 1993, 83-8). Lina Meruane pone entre paréntesis capítulos completos (que ocupan dos o tres páginas) de *Sangre en el ojo* (2013).

**17** Algunas greguerías parentéticas: «Los paréntesis salen de las cejas del escritor»; «El beso es un paréntesis sin nada dentro»; «El plátano es el paréntesis de la cena»; «La media luna pone la noche entre paréntesis».

**18** En su «Ode Triunfal», publicada en el primer número de la revista *Orpheu*, de enero-febrero-marzo de 1915, 77-83 (<http://ric.slhi.pt/Orpheu/visualizador/?id=11312.001.001&pag=75#>), ya hay un paréntesis que tiene consciencia de ser un interior: «Banalidade interessante (e quen sabe o quê por dentro?)».



#### 4.1 Jorge Luis Borges

El segundo párrafo del primer capítulo de *Palmeras salvajes* (que es como se titula uno de los contrapuntos de esta novela bicéfala)<sup>19</sup> se inicia la descripción del primer escenario de la historia: de la casa aislada, de dos pisos, situada en una playa y alumbrada por lámparas de petróleo, en la que viven un falso doctor en medicina con su mujer. Antes de esta presentación medioambiental (es decir, arquitectónica), la novela comienza diciendo:

Sonó otro aldabonazo, a la vez discreto y perentorio, mientras el doctor bajaba las escaleras, y el resplandor de la linterna eléctrica lo precedía en el hueco (con manchas pardas) de la escalera y en el cubo (con manchas pardas) del vestíbulo. (Faulkner [1983] 1940, 11)

En el primer párrafo, en la primera frase, hay dos conjuntos de paréntesis con idéntico contenido. Un aldabonazo golpea la puerta de la casa mientras un hombre joven desciende por el interior de una escalera, probablemente estrecha y con mucha pendiente, hasta llegar al vestíbulo, siguiendo el redondel luminoso que proyecta la linterna alimentada por pilas alcalinas con la que se alumbraba en la oscuridad de la noche. El foco reptante e inestable de la luz eléctrica proyectada por la linterna pone de manifiesto, al impactar sobre las superficies, las manchas pardas que hay en los límites del hueco – cabría que decir que en el pozo – de la escalera (en suelos, techos, paredes, por todos lados) y saca a la luz extractiva las que, además, hay en el vestíbulo: en el espacio cúbico de la entrada que hace de umbral de la historia. Se alumbran las superficies manchadas, revelando, destapando, desvelando la suciedad de los paramentos y, con un ligero y premonitorio aire de ruina, el envejecimiento de la construcción y la desgracia que supondrá tener que elegir, al final, entre el dolor y la nada.

Las manchas pardas están en el texto, no entre comas ni entre guiones, sino entre paréntesis. Las manchas pardas entre paréntesis se dibujan, exactamente iguales, reiterativas, dos veces seguidas. Si nos detenemos en la imagen, parecería que los dos paréntesis quisieran dibujar una parte de la circunferencia, quebrada por la intersección de la pared con el suelo o fragmentada por las huellas y las tabicas de los peldaños de la escalera, que separa la zona iluminada de la superficie que permanece a oscuras.

<sup>19</sup> Faulkner la tituló inicialmente *If I Forget Thee, Jerusalem* conteniendo dos novelas intercaladas, *The Wild Palms* y *Old Man*. La editorial Random House lo forzó a cambiar el título a *The Wild Palms*.

En el círculo insinuado por los dos paréntesis faulknerianos navegan las manchas pardas que el doctor detecta sin alarmarse. Enmarcadas por esa luna llena y facetada, como si fuera un descubrimiento, como si fuera la primera vez que las ve, las manchas pardas, cual espermatozoides luciferinos analizados con el microscopio, lo deslumbran.

Los paréntesis de luz contienen, albergan en su seno, como habitaciones fractales en movimiento, la obscuridad animal y reptil de las manchas pardas que huyen como roedores amedrentados al ser enfocadas. Los paréntesis (incrustados en el texto como filamentos de lunas crecientes y menguantes) las aíslan, y evitan, sirviendo de parapetos, que se derramen por el resto del texto, que se extiendan por toda la página y la ensucien. Los paréntesis son metáforas gráficas.

## 4.2 William Faulkner

Pero eso no es exactamente lo que escribió William Faulkner en 1939: eso fue lo que propuso Jorge Luis Borges en su traducción de 1940 sobre los amores ilícitos entre el aspirante a médico Harry Wilbourne y Charlotte Rittenmeyer, que abandona a su marido y a sus hijas para huir con él y morir a causa del aborto que, inexperto en la técnica, le realiza. Faulkner no usó en el párrafo inaugural ningún paréntesis ni colocó un punto y aparte después del «hall» percutido con manchas marrones. Faulkner lo que publicó fue:

The knocking sounded again, at once discreet and peremptory, while the doctor was descending the stairs, the flashlight's beam lancing on before him down the brown-stained stairwell and into the brown-stained tongue-and-groove box of the lower hall. (Faulkner 1939, 7)

El argentino se ocupó, de acuerdo a su propia teoría de la traducción irreverente, de introducir en su versión de la novela tal cantidad de variaciones, de alteraciones sintácticas y semánticas, que autorizó a sus críticos a afirmar que se trata de una novela distinta a la original. La traducción, al fin y al cabo, opinaba Borges, no tenía por qué considerarse inferior al texto original por la simple razón de ser una construcción, una recombinación posterior. «El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio», afirmó en su artículo «Las versiones homéricas» (1932). Borges reescribe *Las palmeras salvajes*: se apropia de ellas, manipula a su antojo el texto, les atribuye a los personajes cosas dichas por el narrador, cambia los tiempos verbales y la cronología de los hechos, y le añade, a su buen criterio, por ejemplo, paréntesis. Así, las manchas pardas faulknerianas se vuelven borgianamente parentéticas.

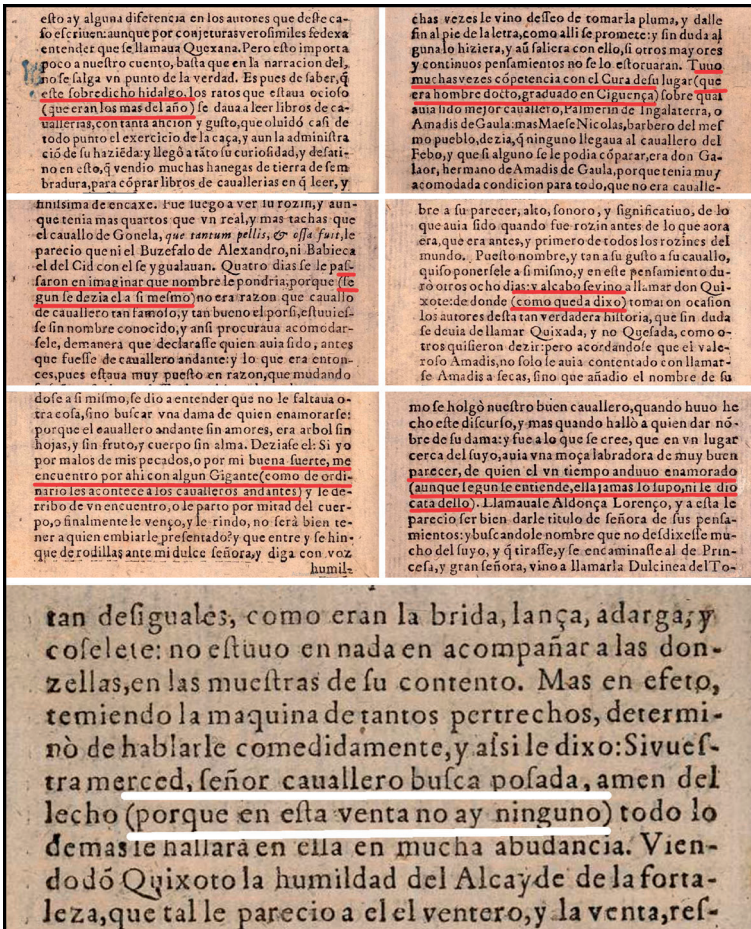


Figura 4 Seis paréntesis impresos en el Capítulo I y uno del Capítulo II (f. 6) de la edición príncipes de *Don Quijote de la Mancha* (1605)

© J. J. Parra Bañón 2020

Los paréntesis, qué duda cabe, son inestables. A pesar de su apariencia de hercúleas columnas inmutables, son efímeros, sustituibles, debiles, mortales: los traductores, los intérpretes, los adaptadores, los ponen y los quitan a su antojo, sin justificar sus motivos. Aunque, al igual que las ecuaciones  $[a = (b+c)^2]$  y que los pentagramas (aunque John Cage osó hacerlo), no sean traducibles.

## 5 Extremos

No hay paréntesis en *Iliada*: no los conoció Homero ni Virgilio; no hay paréntesis en la epigrafía latina; no hay paréntesis en ninguna de las 42 biblias Gutemberg de 42 líneas que se comenzaron a imprimir en 1450, ni en los *Evangelios* de la de Casiodoro de la Reina, aunque abundan en la introductoria «Amonestación al Lector», impresa «trasladada en español» en Basilea, en 1569, por Matthias Apiarius para Thomas Guarin, con una portada en la que un oso rampante devora la miel que roba de un panal colgado de la rama de un árbol, en el que hay tejida una tela de araña, a cuyos pies hay un libro abierto (ni los dioses ni sus profetas han necesitado jamás paréntesis para expresarse a su conveniencia).<sup>20</sup> Sí hay paréntesis en el primer capítulo de 32 líneas de *El Quijote*, y en casi todos los siguientes.

### 5.1 Miguel de Cervantes

Todas las versiones que de *El Quijote* se han consultado, incluidas las vertidas a otros idiomas, desde la impresa por Joaquín de Ibarra en 1780 a iniciativa de Carlos III hasta las auspiciadas por la Real Academia Española, difieren en el uso de los paréntesis: todas trastornan, modifican, perturban parentéticamente el original cervantino.

El primer paréntesis del *Don Quijote de la Mancha*, en la edición príncipes de 1605, aparece en la segunda página del primer capítulo.<sup>21</sup> Situado en la línea XVI, dentro de él se informa de la relativa cantidad de «ratos» durante los que el caballero estaba ocioso y en los que se dedicaba a la lectura, dice: «(que eran los más del año)» (Cervantes 1605, f. 1, 25). En las ediciones de Martín de Riquer (Cervantes 1994, 100) y en la dirigida por Francisco Rico (Cervantes 2004, 28),

---

**20** «LA BIBLIA, QUE ES LOS SACROS LIBROS DEL VIEJO Y NUEVO TESTAMENTO. Tradladada en Español», dice la leyenda de la portada colocada sobre el emblema del impresor (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000013468&page=1>).

**21** <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000042946>.

por ejemplo, estos paréntesis son sustituidos por guiones.<sup>22</sup>

No será posible averiguar si este paréntesis inicial, si estos dos fragmentos de curva que hacen de paredes simétricas, de contenedores por la izquierda y por la derecha, fueron dibujados por Cervantes con su pluma, y de un solo trazo, en el manuscrito original que se perdió, o que se destruyó, o bien fueron añadidos en la imprenta, quizá por decisión suya o tal vez a iniciativa de Juan de la Cuesta, del apresurado impresor de esta primera edición madrileña. De un modo u otro, estos signos ortográficos, cuyo uso a principios del XVII aún no se había normalizado en la escritura, hay que atribuirlos al autor, al deseo del antigrafo (como quizá lo habría llamado Francisco de Holanda si lo hubiera conocido) de colocar dos postes, dos obeliscos flácidos, dos arcos beligerantes que delimitaran un espacio en el que encerrar una frase. Y si Miguel de Cervantes tomó esa decisión ortográfica ¿qué razones son las que justifican que sus paréntesis sean sustituidos por guiones o por comas, en qué argumentos se apoyan quienes en un mismo idioma suplantán esos signos de un inciso por otros que alteran el sentido del texto? No es lo mismo un paréntesis convencional que un corchete, aunque funcionalmente se parecen; no es lo mismo un paréntesis que un guion horizontal o que una vírgula, aunque todos procedan, con toda probabilidad, del mismo lugar (de la misma necesidad biológica). Si a nadie se le ocurriría modificar un trazo en un dibujo de Leonardo da Vinci con el propósito de mejorarlo, si se nos antoja por completo inaceptable la posibilidad de que se alterara en su retrato la curva de los labios de Lisa Gherardini y que siguiera llamándose *La Gioconda* ¿cómo admitir sin discusión que se supriman o se añadan paréntesis en el *Don Quijote* que Cervantes dibujó? ¿Adaptarlo, acaso actualizarlo, exige esa traumática intervención quirúrgica? ¿Se pueden traducir los paréntesis, podarlos, trasplantarlos o injertarlos de uno a otro idioma?

Hay seis parejas de paréntesis en el primer capítulo de *Don Quijote*: uno por página; un paréntesis, aproximadamente, cada 32 líneas impresas. En el segundo capítulo, la frecuencia disminuye: una pareja de paréntesis cada 46 líneas de texto. Si se hiciera una contabilidad exhaustiva de este signo en el *Quijote*, o en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, y se analizara su instinto y capacidad de supervivencia, no pocas serían las, siempre gratas, sorpresas.

De entre los primeros, al hilo de la reivindicación gráfica y proyectiva que vengo haciendo de ellos (casi como si se tratara de ideogramas), me detengo en el segundo del Capítulo II, en el que Cervantes le pide al ventero que le aclare al caballero andante que, en esa venta del camino, al no ser una posada, no hay lechos para huéspedes

<sup>22</sup> <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap01/default.htm>.

des. Dice: «Si vuestra merced, señor caballero busca posada, amén del lecho (porque en esta venta no hay ninguno) todo lo demás hallará en mucha abundancia» (Cervantes 1605, f. 6, 35). Pues en la venta hay de todo menos lechos.<sup>23</sup> Hay abundancia de otras cosas, pero no hay camas para transeúntes, viene a decirle el interpelado, quizá con los brazos colocados en jarras, poniendo la O de su vientre entre paréntesis. Y así como a don Quijote la venta se le antoja una fortaleza y el ventero le parece su alcaide, los paréntesis se transforman aquí en brazos en jarras: colocados como asas a cada lado del cuerpo. Aunque estos paréntesis angulares inmediatos, diríase que articulados y orgánicos, también podrían ser mobiliarios: también podrían remitir, si cerramos los ojos, si nos trasfundimos una gota de sangre del ingenioso hidalgo, a la forma del cabecero y del picero de esa ansiada cama inexistente, del lecho que imagina y desea el cabalgante sin reposo.

Si el paréntesis no es un mero signo ortotipográfico, si es un signo gráfico pleno, si es esencialmente un dibujo y conserva su capacidad evocativa y representativa - es decir, si mantiene algo de su potencial metafórico -, en el paréntesis «(porque en esta venta no hay ninguno)» el lector proyectivo podría ver dibujado un esquema del lecho ausente: incluso una cama completa si tuviera a bien colaborar añadiéndole, en sueños, el oportuno somier y el colchón pertinente.

## 5.2 Anne Carson

Uno de los repertorios más elocuentes para constatar la capacidad y la potencialidad del paréntesis como arquitectura elemental es el de Anne Carson: ella también es una poeta que dibuja. La escritora canadiense es una de las más fértiles y prolíficas y libérrimas usuarias del paréntesis de la contemporaneidad: la que más experimenta con sus posibilidades compositivas y semánticas, desde los elegantes y panzudos paréntesis convencionales a los corchetes militares y las llaves especulares que abren y cierran posibilidades, incluidos todos los signos de puntuación dobles y simétricos, los guiones cortos y largos y todo tipo de comillas redondas y angulares. Incluso en el título de una de sus obras incorporó, dijo que, por azar, al pulsar sin intención la tecla situada a la izquierda de la zeta, un corchete angular que, privado de su compañero de apertura, apunta, avalado por la informática, hacia el futuro: *Red Doc*>.

---

<sup>23</sup> Martín de Riquer sí conserva este paréntesis (Cervantes 1994, 111). Cuando don Quijote, unas líneas más adelante, le dice: «mis arreos son las armas, | mi descanso el pelear, etc.», el ventero andaluz, que llama «choza» a su refugio, le responde: «Según eso, las camas de vuesa merced serán duras peñas, y su dormir, siempre velar».



**José Joaquín Parra Bañón**  
**El paréntesis como arquitectura en Aub, Borges, Cervantes y Pessoa**



**Figura 5** Deceación de *(Oda a Monica Vitt)* sobre ocho pliegos de *Nox*  
 © J. J. Parra Bañón 2020



El inventario de los casos ejemplares repartidos por su obra (desde *Eros* hasta *La belleza del marido. Un ensayo narrativo en 29 tangos*) necesitaría una monografía específica. Quizá fuera suficiente, como muestra, con observar algunas páginas selectas de ese libro funeral, plegado como un biombo y compuesto artesanalmente que es *Nox*, donde proliferan los paréntesis coercitivos: los paréntesis como utensilios, despojados de símiles y liberados de legítimas ambiciones referenciales. O bien inspeccionar algunos de los poemas de *Decreación* que se pueden analizar, al margen de su significado, como composiciones gráficas: aquellos en los que es posible intervenir mutiladora y propositivamente escindiendo los signos ortográficos parentéticos. Mediante este método invasivo, antes plástico que literario, es viable desvelar las técnicas elusivas y disruptivas de la poeta: la casuística de los signos de su ortografía. Diseccionar dos de tantos poemas en los que los paréntesis hacen acto de presencia ya en el título y en su primer verso: por ejemplo, su cinematográfica *L'(Oda a Monica Vitti)* y su *Coro de las 33 preguntas (II)*.

Hay paréntesis que contienen reproches.<sup>24</sup> Hay textos que la única verdad que contienen es la que se aísla en la madriguera de los paréntesis. Ocasiones en las que la belleza se enclaustra entre ellos. Otras es el viento, como en Pessoa, o es la mugre, como en Borges, o son los sueños, como en Cervantes. Otras es el miedo. En su «Ensayo sobre aquello en lo que más pienso», de *Hombres en sus horas libres*, dice Anne Carson: «Al filo del error hay un estado de miedo. | En medio del error hay un estado de insensatez y derrota» (Carson 2007, 73). Y yo añadiría, como conclusión provisional: «En el extremo del paréntesis hay un estado de miedo. En medio del paréntesis hay un estado de insensatez y derrota».

## Bibliografía

- Aub, M. (1944). *No son cuentos (cuentos)*. México D.F.: Tezontle.  
 Aub, M. (1952). *No*. México D.F.: Tezontle (Impresora Juan Pablos).  
 Aub, M. (1964). *Juego de cartas*. Dibujos atribuidos a Jusep Torres Campalans. México D.F.: Alejandro Finisterre.  
 Aub, M. (2011). *Mucha muerte*. Ed. de C. Peire, J. Ortega y M.Á. Arcas. Granada: Cuadernos del Vigía.  
 Aub, M. (2013). *Luis Buñuel, novela*. Ed. de C. Peiré. Granada: Cuadernos del Vigía.  
 Bernhard, T. (1993). *El carpintero y otros relatos*. Trad. de M. Sáenz. Madrid: Alianza.  
 Borges, J.L. (1932). «Las versiones homéricas». *La Prensa*, 8 de mayo.

<sup>24</sup> «También los reproches, ya se sabe, forman parte del lenguaje de los amantes» (Magris 2016, 35).

- Camilieri, A. (2020). *Tirar del hilo*. Trad. de C. Mayor. Barcelona: Penguin Random House.
- Campos, Á. de. (2016). *Obra completa*. Ed. de J. Pizarro y A. Cardiello. Trad. de E. Álvarez. Valencia: Pre-Textos.
- Carson, A. (2005). *La belleza del marido. Un ensayo narrativo en 29 tangos*. Trad. de A. Becciu. Barcelona: Lumen.
- Carson, A. (2007). *Hombres en sus horas libres*. Trad. de J. Doce. Valencia: Pre-textos.
- Carson, A. (2013). *Red Doc>*. London: Jonathan Cape.
- Carson, A. (2014). *Decreación*. Trad. de J.L. Clariond. Madrid: Vaso roto.
- Carson, A. (2015). *Eros*. Trad. de I.C. Pérez. Madrid: Dioptrías.
- Carson, A. (2018). *Nox*. Trad. de J.L. Clariond. Madrid: Vaso Roto.
- Casiodoro de la Reina (1569). *La Biblia*. Basilea: Thomas Guarin.
- Cervantes, M. (1605). *Don Quijote de la Mancha*. Edición príncipes en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000042946>.
- Cervantes, M. (1780). *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Joaquín de Ibarra.
- Cervantes, M. (1994). *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de Martín de Riquer. Barcelona: RBA.
- Cervantes, M. (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española-Alfaguara.
- Faulkner, W. (1939). *The Wild Palms*. New York: Random House.
- Faulkner, W. [1983] (1940). *Las palmeras salvajes*. Trad. de J.L. Borges. Barcelona: Edhasa.
- Gómez de la Serna, R. (1909). *Beatriz (Evocación mística en un acto)*. *Revista social y literaria*, X.
- Gómez de la Serna, R. (1911). *Prometeo*. *Revista social y literaria*, XXV.
- Gómez de la Serna, R. (1994). *Greguerías*. Ed. de A. Gómez Yebra. Madrid: Castalia.
- Ibargüengoitia, J. (2012). *La ley de Herodes y otros cuentos*. Barcelona: RBA.
- Magris, C. (2016). *Instantáneas*. Trad. de P. González. Barcelona: Anagrama.
- Meruane, L. (2013). *Sangre en el ojo*. Santiago de Chile: Penguin Random House.
- Onetti, J.C. (2003). *La vida breve*. Barcelona: Edhasa.
- Parra Bañón, J.J. (2019). *Arquitectura de la melancolía*. Sevilla: Athenaica.
- Pessoa, F. (1944). *Poesías de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática. <http://arquivopessoa.net/textos/224>.
- Pessoa, F. (1983). *Poesía completa*, vol. 2. Ed. y trad. de M.Á. Viquiera. Barcelona: Libros Río Nuevo.
- Pessoa, F.; Queiroz, O. (2012). *Cartas de amor de Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Sánchez Ferlosio, R. (2015). *Altos estudios eclesiásticos. Gramática. Narración. Diversiones*. Ed. de I. Echevarría. Barcelona: Debate.
- Stifel, M. (1544). *Arithmetica integra*. Núremberg: Petreius.

