

La escritura constreñida y los estudios músico-literarios*

Constrained Writing and Musico-Literary Studies

RODRIGO GUIJARRO LASHERAS

Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Departamento de Filología Española. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Oviedo. Edificio Departamental, 2.ª planta. C/ Francisco Rodríguez García s/n. 33011 Oviedo.

guijarrorodrigo@uniovi.es

ORCID: 0000-0002-6279-1309

Recibido/Received: 20/04/2025. Aceptado/Accepted: 15/05/2025.

Cómo citar/How to cite: Guijarro Lasheras, Rodrigo, “La escritura constreñida y los estudios músico-literarios”, *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 23 (2025): 161-183. DOI: [https://doi.org/ 10.24197/g9kknb05](https://doi.org/10.24197/g9kknb05).

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: Este artículo muestra por qué el fenómeno conocido como escritura constreñida y los estudios músico-literarios tienen un gran interés el uno para el otro. Esta interrelación pone de manifiesto, primero, que la creación constreñida es un fenómeno transmedial. Segundo, permite realizar una exportación conceptual desde el terreno de los estudios músico-literarios al de la escritura constreñida para entender algunas de sus manifestaciones, lo cual incluye la distinción entre constricciones intracomposicionales y extracomposicionales. Tercero, conduce a percatarse de cómo algunos textos literarios llevan a cabo la imitación de la música a través de la imposición de constricciones intracomposicionales.

Palabras clave: música en la literatura, intermedialidad, escritura constreñida, estudios músico-literarios.

Abstract: This article aims to show why constrained writing and musico-literary studies are of great interest to each other. This interrelation allows us to show, firstly, that constrained creation is a transmedial phenomenon. Secondly, it allows us to export concepts from the field of music-literary studies to that of constrained writing in order to understand some of its manifestations, which includes the distinction between intracompositional and extracompositional constraints. Thirdly, it leads us to realize that some literary texts imitate music through the imposition of intracompositional constraints.

Keywords: music in literature, intermediality, constrained writing, musico-literary studies.

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación Surcos sonoros. La imitación de la música en la literatura (PID2022-137782NA-I00 financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE).

Sumario: Introducción, 1. Sobre la escritura constreñida, 2. Constricciones intracomposicionales y extracomposicionales, 3. Restricciones abiertas y cerradas, 4. *Grafomaquia*, de Miquel de Palol, Conclusiones, Bibliografía.

Summary: 1. On Constrained Writing, 2. Intracompositional and extracompositional constraints, 3. Open and closed constraints, 4. *Grafomaquia*, by Miquel de Palol, Conclusions, Bibliography.

INTRODUCCIÓN

El punto de partida de este estudio es una observación que, de entrada, puede resultar contraintuitiva: a menudo, los escritores no buscan ni desean libertades creativas, sino restricciones. Y esta libre elección de limitaciones puede resultar muy estimulante para los estudios músico-literarios. Solemos asociar la música con ideas como la libertad expresiva, la ausencia de fronteras y el acceso a una dimensión no mediada por el lenguaje, pero en ocasiones su papel es justo el contrario: un corsé y un camino pautado. En primer lugar, presentaré el concepto de literatura constreñida, que es el que da cuerpo a estas ideas y sobre el que todavía no existe apenas bibliografía en español. A continuación, defenderé el carácter transmedial del concepto y analizaré algunas de sus posibles manifestaciones en el terreno musical. En la tercera sección, acudiré a los estudios músico-literarios para plantear varios criterios necesarios y explicar cómo puede darse en el terreno de la ficción musicalizada, esto es, obras literarias que imitan patrones musicales. De aquí saldrán varios conceptos relevantes, como los que dan título al tercer epígrafe (constricciones extracomposicionales e intracomposicionales) y al cuarto (constricciones abiertas y cerradas). Finalmente, el artículo se cierra con el análisis de un ejemplo significativo: dos de los textos que componen *Grafomaquia*, de Miquel de Palol.

Este artículo se concibe como el desarrollo de una idea esbozada previamente en Guijarro Lasheras (2025), en donde hablo de “la música como rodrigón” a propósito de alguna de las líneas prometedoras que la narrativa contemporánea sigue en relación con la música:

Una tercera vía musical en la que se adentran algunas narraciones contemporáneas es la que puede llamarse el rodrigón musical. Como si de un juego oulipiano se tratara, a veces los patrones musicales tienen la función de plantear una restricción o requisito a partir del cual el novelista debe desempeñarse. Normalmente, el rodrigón musical no solo consiste en fijar

una restricción que dé alas a la creatividad, como cuando Perec decide no emplear una determinada vocal en toda una novela, ya que la música está también muy vinculada con los aspectos temáticos de la obra (Guijarro Lasheras, 2025: 44).

Por ello, retomaré en las conclusiones la metáfora del rodrigón (el palo que pauta el crecimiento de ciertas plantas) para referirme al papel de la música en la escritura constreñida. Este planteamiento inicial toma impulso a partir de una doble pregunta: ¿es el concepto de escritura constreñida útil para los estudios músico-literarios? A su vez, ¿qué puede decirnos un enfoque músico-literario sobre la escritura constreñida?

1. SOBRE LA ESCRITURA CONSTREÑIDA

Para abordar los vínculos entre literatura, música y escritura constreñida es necesario presentar este último concepto y sopesar algunas de las cuestiones que plantea. Como trataré de mostrar, el concepto, por un lado, resulta fundamental e irrenunciable para entender ciertas prácticas literarias; sin embargo, por otro, presenta un problema nuclear que dificulta su uso. “Escritura constreñida” (*constrained writing*) es el marbete globalmente empleado hoy en día para nombrar aquella escritura que surge del sometimiento deliberado a constricciones autoimpuestas. El ejemplo quizás más famoso e inmediato para entender de qué estamos hablando es *La disparition* (1969), novela de Georges Perec (2005) escrita sin la letra *e*, desaparecida durante más de doscientas páginas. Existe traducción al español, *El secuestro* (Perec, 1997), esta vez secuestrando la letra *a*. Han sido de hecho los escritores vinculados al grupo OULIPO, en su mayor parte de lengua francesa, quienes han llevado la escritura constreñida a un grado de desarrollo no conocido antes.

El fenómeno, por supuesto, no se circunscribe al ámbito francófono. En inglés hay numerosísimos ejemplos, y son muy citadas obras como *Gadsby* (1939), de Ernest Vincent Wright (2009), escrita también sin la letra *e* y cuarenta años anterior a la novela de Perec o *Alphabetical Africa* de Walter Abish (1974), que comienza limitada a palabras que empiecen por la letra *a*, luego *a* y *b*, y así sucesivamente hasta que desaparece la restricción y comienza el proceso inverso. En español contamos también con ejemplos semejantes, como *Vivir sin i*, de Gabriel Vázquez (2015) (escrita sin la letra *i*, a excepción del título, que solo contiene la vocal prohibida) o el *tour de force* que representa *Las vocales malditas*, cinco

cuentos de Óscar de la Borbolla (1988) en cada uno de los cuales solo puede emplearse una vocal (la única vocal del primero es la *a*, y así sucesivamente).

La escritura constreñida, de hecho, se remonta a la Antigüedad. La literatura clásica griega ya conocía el lipograma, género que consiste en escribir omitiendo sistemáticamente determinada(s) letra(s). Laso de Hermínone, poeta griego que vivió en el siglo VI a.C., es señalado a menudo como el primer escritor de lipogramas del que se tiene constancia.¹ El comentario de ejemplos podría prolongarse durante varias páginas, si bien no es el objeto de este trabajo.

La bibliografía sobre escritura constreñida es abundante. Los estudios sobre el grupo OULIPO son seguramente los más destacados y numerosos. Cabe mencionar los de Bénabou, Jouet, Mathews y Roubaud (2001), Andrews (2003), Le Tellier (2006), Bisenius-Penin (2006) o James (2009). Como puede verse, es frecuente que quienes teorizan sobre los mecanismos de escritura no sean solo los académicos, sino también los propios escritores de este grupo.

Ahora bien, el académico que más esfuerzos ha dedicado a este tema, tanto desde una perspectiva crítica como teórica, es Jan Baetens, de entre cuyas publicaciones cabe destacar sus monografías (Baetens, 1995 y 2005), volúmenes de estudios compilados (Baetens, ed., 1999), el número monográfico que la revista *Poetics Today* le dedicó al fenómeno (Baetens, ed., 2010) y numerosos artículos (1997 y 2016 por ejemplo). Son una referencia indispensable y una de las bases del presente estudio. Pero sería un error pensar que la escritura constreñida se ciñe al estudio de autores de mediados del siglo XX o en la estela del OULIPO. Una de las líneas de ampliación que la escritura constreñida está teniendo en el siglo XXI pasa por su presencia en la literatura electrónica, que le está dando nuevas posibilidades de expansión, tal y como se muestra en las compilaciones de estudios de Bouchardon (ed., 2006) y Broudoux (ed., 2006).²

Una faceta poco desarrollada de la escritura constreñida que la perspectiva músico-literaria nos permite apreciar es el carácter transmedial del fenómeno. Esto es, no se trata de un fenómeno exclusivamente literario ni que provenga de la literatura, sino de un fenómeno que puede darse en

¹ Véase *Verbalia*, de Marius Serra (2000) para el texto más completo que conozco publicado en español sobre todos estos “juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario”.

² Puede encontrarse un amplio repaso bibliográfico comentado en Baetens y Poucel (2010).

cualquier arte y que no es específico de ninguno. El propio Baetens (2016) dedica un artículo a hablar de la fotonovela, si bien una visión general de la creación constreñida más allá del enfoque literario es una tarea importante todavía por desarrollar. La música, de hecho, nos permite plantear multitud de cuestiones de interés sobre el tema y nos ofrece diversos casos con los que reflexionar sobre los límites e implicaciones del fenómeno. Por mencionar solo algunas posibilidades, las *Variaciones Moses* de Paganini, escritas para ser tocadas en una sola cuerda del violín, cumplen con todos los requisitos habitualmente establecidos para hablar de escritura (en este caso, composición) constreñida. Es más, son tanto un ejemplo de escritura constreñida como de ejecución constreñida, ya que el compositor parte de la dificultad autoimpuesta de escribir música que pueda ser tocada en una sola cuerda del violín y el intérprete, a su vez, asume la dificultad de emplear una única cuerda en su ejecución, aunque algunos pasajes serían más cómodos y “naturales” empleando dos cuerdas. En la misma línea, también pueden considerarse obras como el *Concierto de piano para la mano izquierda* de Maurice Ravel. Lejos del afán virtuosístico, se trata como es sabido de un concierto que debe ejecutarse solo con dicha mano y que compuso para Paul Wittgenstein, un reconocido pianista que había sufrido una amputación en la Primera Guerra Mundial.

Pero es que incluso un género musical, como el estudio, cabe dentro de los límites de la creación constreñida. El género está pensado para que el instrumentista ejercite una determinada habilidad, de modo que, a menudo, el compositor parte de la restricción autoimpuesta que supone tener que usar, por ejemplo, tantos arpeggios de notas negras como sea posible, trinos en cada compás o restricciones semejantes. Por supuesto, como en todos los casos de escritura constreñida, la dificultad no consiste en escribir la obra, sino en hacerla artísticamente interesante (existen de hecho infinidad de estudios sin voluntad artística que son meros ejercicios de repetición mecánica).

Algunas de las técnicas del dodecafonismo y el serialismo (por ejemplo, la obligación de no repetir una nota hasta que no hayan aparecido las once restantes) son indudablemente restricciones autoimpuestas que de nuevo ejemplifican la escritura constreñida en el terreno musical. Vemos así que, si, tal y como afirman Baetens y Poucel (2009), la forma está inevitablemente asociada a la idea de restricción, la música es un arte privilegiado para el ejercicio y el estudio de la creación constreñida. Muchas formas musicales, así como subgéneros poéticos, se definen justamente por las constricciones que imponen (por ejemplo, un soneto

consiste en la obligación de escribir catorce versos de once sílabas y determinado tipo de rima). No obstante, existe un consenso sobre la no pertenencia de los géneros consolidados a la categoría de escritura constreñida,³ ya que, de no ser así, la inmensa mayoría de la producción musical y poética occidental sería escritura constreñida. De ese modo, la noción explicaría tantas cosas que no explicaría ninguna.

Aquí está justamente el mayor escollo al que se enfrenta, a mi juicio, la labor crítica y teórica sobre la escritura constreñida: las limitaciones están por todas partes, en todas las obras. Elegir un medio y no otro (pongamos por caso, la escritura en vez de la oralidad) entraña ya numerosas limitaciones, lo mismo que elegir un idioma y no otro, o la prosa o el verso, o seguir el molde de cualquier subgénero. Los escritores están constreñidos por el formato que eligen, por el mercado si quieren publicar, por sus conocimientos y disponibilidad de tiempo y esfuerzo, entre otras muchas cosas. Yo mismo, ahora que escribo estas líneas, estoy sometido a constricciones respecto de la extensión, el tema, el tono y el estilo, y un largo etcétera. En el ámbito musical, escribir para un instrumento o conjunto previamente determinado es ya una limitación fortísima, si bien esta especificación es tan común en la música occidental de los últimos siglos que, de nuevo, casi todas las obras pasarían a englobarse dentro del concepto de escritura constreñida. ¿Cómo precisar y entender entonces este concepto para que sea operativo y nombre una serie de fenómenos claramente distintivos al tiempo que no se extienda como un líquido para abarcar toda la superficie?

Baetens y Poucel proponen lo siguiente:

Una constricción es una regla autoimpuesta (esto es, diferente de las reglas que vienen impuestas por el uso de una lengua natural o de una convención); también es una regla que se usa de manera sistemática a lo largo de la obra [...]. Las constricciones no son un adorno: al escritor le ayudan a generar el texto; al lector le ayudan a darle sentido. De acuerdo con ello, las constricciones rigurosamente aplicadas son definibles explícitamente y verificables (Baetens y Poucel, 2009: 613).

Los conceptos clave que aparecen en este pasaje son cuatro: las constricciones han de ser autoimpuestas (es decir, no dadas ni inherentes al medio o contexto, sino posteriores a este tipo de elecciones),

³ En este sentido, es ineludible el artículo de Andrews (2003) en donde propone una importante distinción entre constricción y convención en la que no me detendré ahora.

sistemáticas, explícitamente definibles y verificables. Con el primer elemento se eliminan las restricciones que todo medio y lenguaje inevitablemente generan y se pone el foco sobre algo adicional que se añade a ellas. La segunda, la sistematicidad, pretende eliminar elementos recurrentes que, al no tener la obligación de estar siempre presentes, no condicionan el proceso de creación y el resultado del mismo modo en el que lo hace una regla inamovible. Para Baetens, si una restricción no es sistemática, se trata más de un rasgo estilístico, que de un caso de escritura constreñida. Las últimas dos (definibles y verificables), que en el texto citado van de la mano, son quizás las más fundamentales y las que, según trataré de mostrar, la perspectiva músico-literaria nos permite comprender mejor.

El concepto de verificabilidad implica que, dada una restricción, tengo que poder comprobar que el texto la cumple o se ciñe a ella. Un ejemplo que resulta paradigmático de las constricciones con base musical es el siguiente soneto de Julio Herrera y Ressig (1998: 323):

Solo verde-amarillo para flauta, llave de U

Virgilio es
amarillo
y Fray Luis
Verde.
(Manera de
MALLARMÉ)

(Andante)	Úrsula punza la boyuna yunta; la lujuria perfuma con su fruta la púbera frescura de la ruta por donde ondula la venusa junta.
(Piano)	Recién la hirsuta barba rubia apunta al dios Agricultura. La impoluta
(Pianissimo)	uña fecunda del amor, debuta
(Crescendo)	cual una duda de nupcial pregunta. Anuncian lluvias las adustas lunas, Almizcladuras, uvas, aceitunas,
(Forte)	gulas de mar, fortunas de las musas;
(Fortissimo)	Hay bilis en las rudas armaduras; han madurado todas las verduras y una burra hace hablar las cornamusas.

El soneto imita el sonido de una flauta mediante una aliteración que hace que en todos los versos deba haber al menos dos palabras con una *u* tónica seguida de una *a* átona. Es un ejemplo de escritura constreñida porque sigue una regla explicitable (como acabo de hacer) y verificable en el texto.

Ahora bien, la idea de verificabilidad implica el conocimiento previo de la restricción. Primero, sé cuál es la regla que pauta el proceso creativo y luego leo el resultado (la obra) para ver si esta puede verificarse. Una primera matización que considero necesaria es la de distinguir el criterio de verificabilidad de lo que propongo llamar recuperabilidad (*retrievability*), y que establece un orden inverso: uno lee un texto y, si estamos ante escritura constreñida, puede recuperar (a veces de manera inmediata y sin excesivo análisis, otras veces mediante un estudio en profundidad) la restricción que ha pautado su creación. Creo que esta es la clave de bóveda para hablar de escritura constreñida en sentido estricto, y es una noción que viene implícita en las constricciones intracomposicionales que analizo en la siguiente sección.

2. CONSTRICCIONES INTRACOMPOSICIONALES Y EXTRACOMPOSICIONALES

Algunas de las categorías y conceptos que se han propuesto en las últimas décadas desde los estudios músico-literarios pueden darnos claves para avanzar en el estudio de este fenómeno. Una distinción importante dentro del sistema de relaciones músico-literarias (y de la intermedialidad en sentido general) que plantea Wolf es la que separa la intermedialidad intracomposicional de la extracomposicional:

Mientras que en la intermedialidad intracomposicional la transgresión de fronteras entre medios distintos parece ser algo dado en las obras analizadas, cuyo análisis puede mayormente desarrollarse dentro de los confines de una disciplina, no debemos perder de vista que el estudio de la intermedialidad en este sentido más amplio [extracomposicional] depende en buena medida de la elección y voluntad de adoptar un enfoque comparativo e interdisciplinar. En otras palabras: mientras que intermedialidad intracomposicional es predominantemente una cuestión del material dado (obra, composición, texto), la variante extracomposicional depende más de la perspectiva del crítico (Wolf, 2008: 5).

Así, una cosa es analizar el modo en el que una determinada novela imita el contrapunto musical (intracomposicional) y otra cosa es analizar las técnicas de fragmentación en una novela y en una obra musical comparativamente (extracomposicional). En el primer caso, necesito tener en cuenta la música para entender e interpretar la obra literaria, en el segundo caso no, se trata de una comparación que el crítico proyecta a voluntad. Esta distinción, junto con otras subcategorías que lleva aparejada, resulta muy clarificadora para el estudio de los vínculos músico-literarios (véanse Wolf, 2008, 2011 y 2015 y Guijarro Lasheras, 2023). La cuestión que aquí nos interesa, sin embargo, es su potencial para explicar algunos aspectos de la escritura y creación constreñida. La imposibilidad de recuperar una constricción a partir del texto es un rasgo de escritura constreñida (o constricción) extracomposicional, mientras que aquella limitación que el texto me permite conocer constituye una constricción (o escritura constreñida) intracomposicional. La primera está fuera del texto y me exige tener en cuenta otros textos (como por ejemplo declaraciones del autor) para poder conocer su existencia, la segunda es detectable y recuperable a partir del texto.

Recuerdo que, hace años, el novelista Javier Calvo comentaba en una entrevista que había escrito una de sus novelas mientras escuchaba *heavy metal*. He aquí una constricción fortísima que puede enunciarse mediante una regla o imperativo: escribe solo mientras escuchas *heavy metal* a todo volumen. El ejercicio es sin duda interesante, ya que tiene un impacto claro en el proceso de escritura y en su resultado. Ahora bien, ¿cómo podemos conocer su existencia? Únicamente si el autor o alguien cercano a él así lo afirma. Y, además, nunca será verificable. De este modo, podemos argumentar que un texto habitualmente citado en los estudios de literatura constreñida como los *Poèmes de métró* de Jacques Jouet responde a unas constricciones extracomposicionales: la obra debe escribirse subido al metro mientras está en marcha, se debe cambiar de estrofa cuando se cambia de tren y terminar el poema cuando termina el trayecto (Baetens y Poucel, 2009: 614). Su inclusión en el ámbito de la escritura constreñida es discutible justamente por su carácter extracomposicional, esto es, no presente en la obra y por tanto no detectable ni recuperable. Con independencia de que consideremos que las constricciones extracomposicionales quedan fuera del ámbito de la escritura constreñida o no, la distinción propuesta nos permite detectar un rasgo significativo, saber dónde puede haber un problema o discrepancia y organizar coherentemente el campo.

Además de distinguir y deslindar ejemplos como los citados, este par de conceptos tiene otra ventaja: nos permite ver que a menudo las constricciones de contenido son extracomposicionales. Por ejemplo, existe un conocido concurso de relatos convocado por el Jazz Palencia Festival, el Premio Internacional 'Ramos Ópticos' al mejor relato de jazz, cuyo principal requisito consiste en la siguiente restricción: “El jazz, en cualquiera de sus múltiples vertientes, deberá ser un elemento indispensable y relevante de la narración”.⁴ Este tipo de prescripciones no es recuperable a partir del texto (es decir, nunca podríamos saber, con la información que nos brinda el propio texto, que el hecho de que trate sobre el jazz es producto de una restricción autoimpuesta o de esa prescripción) y por tanto es externa a la obra.

Pero no siempre que haya restricciones intracomposicionales podremos hablar de escritura constreñida. Un fenómeno habitual en la imitación de la música en la literatura nos da de nuevo una clave. Es frecuente que muchas novelas imiten una determinada estructura musical mediante un número de capítulos semejante al de movimientos que posee un determinado género u obra. Así, *La tejedora de sombras. Sonata para viola y piano en fa sostenido menor Op.17 à Christiana Morgan*, de Jorge Volpi (2012) se divide en los cuatro movimientos habituales de una sonata, titulados con indicaciones musicales (“Allegro con brio”, “Scherzo: agitato”, “Andante”, “Finale: adagio”). Con independencia de otros vínculos que la novela establece con la música, la restricción que el autor mexicano está adoptando es claramente perceptible y enunciable: divide la obra en cuatro capítulos. Ahora bien, esta restricción parece demasiado laxa como para condicionar realmente el proceso de escritura, lo cual nos da otra clave del fenómeno que estamos estudiando: las constricciones intracomposicionales deben entrañar un alto grado de dificultad. De lo contrario, no las percibimos como constricciones, sino únicamente como rasgos o elementos presentes en la obra.

Esto nos conduce a una conclusión que para algunos resulta incómoda: el concepto de escritura constreñida no tiene una naturaleza cualitativa, sino cuantitativa. No se trata de que haya o no haya determinado tipo de constricciones, sino también de que estas tengan la entidad suficiente (la dificultad) como para que las percibamos como tales. La escritura constreñida funciona entonces igual que tantas otras categorías humanas: ¿a partir de qué momento un texto es antiguo?, ¿cuándo deja de ser joven

⁴ Véanse las bases del premio en <https://jazzpalencia.es/bases-premio-relatos/>

una persona?, ¿cuántos ejemplares hace falta vender para entrar en la categoría de *best-seller*? Si un libro ha vendido cincuenta ejemplares en un año, es objetivamente un texto que no cabe en esta última categoría; si ha vendido cincuenta millones, en cambio, indudablemente lo es (al menos en nuestra coyuntura histórica y cultural). Pero ¿dónde está la línea divisoria? No la hay, lo cual no hace que la categoría “*best-seller*”, o “*joven*” o “*antiguo*” carezcan de sentido, ni tampoco obsta que en muchas ocasiones sea un hecho objetivo e indiscutible que determinado texto es un superventas o determinado individuo es joven.

Del mismo modo, una novela escrita sin la letra *e* es, en español, un ejercicio claro de escritura constreñida que pone el foco en la dificultad del proceso creativo. Una novela en español escrita sin la *w*, en cambio, presenta una restricción intracomposicional, pero no es literatura constreñida, ya que la limitación no es lo suficientemente fuerte como para en efecto suponer un obstáculo creativo que obligue al escritor a lidiar con él para buscar soluciones.

Por otro lado, señala Baetens que el texto constreñido tiene que ser “una emisión verbal dotada de significado” (Baetens, 1997: 4) y que el autor “debe lograr mostrar la constricción formal que se ha seguido sin destruir las propiedades semánticas y formales ordinarias de la lengua natural en que está escrita” (Baetens, 1997: 4). Con ello, excluye textos que, a fuerza de seguir una limitación exigente, desvirtúen la lengua de un modo tal que la restricción deja de ser difícil de seguir, ya que todo está permitido.

No obstante, creo que, a la luz de lo expuesto, cabe añadir un matiz importante a esta idea. Hay muchas obras literarias (pautadas por restricciones o no) que no respetan determinadas reglas semánticas, sintácticas y léxicas ordinarias, y lo hacen conscientemente y con un propósito estético. Por eso, más que la corrección lingüística, creo que lo que debe exigirse es la inteligibilidad y la intención estética. Me explico: es muy fácil escribir un texto lingüísticamente correcto sin la letra *e*. Un ordenador lo haría en cuestión de segundos. Lo difícil es hacer que funcione y tenga sentido como obra literaria. Es muy fácil componer una música en la que no se pueda repetir un sonido hasta que aparezcan los otros doce, o en la que, siendo tonal, esté prohibido usar un acorde de dominante. Lo difícil es que esa obra sea musicalmente interesante.

Una última cuestión que resulta ineludible respecto de la distinción que hemos exportado desde los estudios músico-literarios es su vínculo con el par “restricciones internas y externas” que propone Baetens (2010).

En el artículo citado, Baetens analiza las restricciones que rigen un fenómeno apenas estudiado: el de la novelización de obras cinematográficas, es decir, la escritura de novelas, normalmente con una pretensión estrictamente comercial, a partir de una obra cinematográfica (en realidad, a menudo a partir del guion de la película, ya que, para que el libro esté disponible a la vez que la película, el escritor tiene que realizar su trabajo antes de poder verla). Al hilo de ello, señala dos direcciones fundamentales en el estudio de la escritura constreñida: una que tiende a ampliar la noción de constricción y centrarse en constricciones externas y otra que prioriza precisar qué ha de entenderse por constricción frente a otro tipo de categorías y fenómenos (Baetens, 2010: 59). En este texto en concreto, Baetens se centra en restricciones “externas (sociológicas)”, frente a las tradicionalmente estudiadas, a saber, las “internas (verbales)”. En las primeras incluye las que vienen dadas, por ejemplo, por los derechos de autor, los plazos de trabajo o el mercado. Todas estas, según lo expuesto, son también extracomposicionales. Respecto de las internas, Baetens no proporciona más especificación que su naturaleza verbal. La cuestión entonces es que no todas las internas son intracomposicionales; y que el parteaguas para delimitar qué cae dentro de la escritura constreñida y qué no es justamente el carácter intracomposicional o no de la restricción.

La casuística es compleja, pero veamos algún ejemplo significativo. En un centón (un poema escrito con versos provenientes de otros poemas), sería fácil que la constricción pasara desapercibida (a menos que se trate de versos muy conocidos o que los paratextos lo indiquen), pero siempre será recuperable y, una vez señalada, verificable (puedo comprobar si se cumple o no). Hay otras constricciones que son igualmente internas, pero no son recuperables y, además, no son verificables. Un ejemplo es el experimento de escribir un poema que deba emplear los sustantivos que aleatoriamente vayan saliendo al abrir al azar un diccionario. Me inclino a pensar que estos últimos casos, en tanto que no verificables ni recuperables, deben excluirse del terreno de la escritura constreñida, lo cual no tiene nada que ver con que tenga mucho interés estudiarlos. Aunque la restricción sea interna (verbal), es extracomposicional, ya que el lector nunca podría llegar a saber de su existencia si no se le comunica por un medio distinto del texto que constituye la obra.

Un asunto que queda por investigar en detalle es el de qué criterios nos sirven para recuperar una constricción, esto es, qué indicios suelen darnos la pista para deducir su existencia y la regla que la rige a partir del

texto. El más evidente es la opacidad del texto;⁵ si el texto presenta rasgos anómalos o de difícil comprensión de un modo tal que llama la atención sobre sí mismo, el lector se ve obligado a buscar una explicación a esos rasgos y por tanto se pone en marcha una búsqueda de posibles constricciones significativas. Por otro lado, los paratextos pueden desempeñar un papel clave para hacer que una restricción sea recuperable, ya que, en la medida en la que forman parte de la obra, están apuntando a algo que debemos tomar en consideración. Esto puede ir desde la alusión (como la “desaparición” a la que alude el título de Perec), hasta la declaración explícita de la regla o imperativo seguido.

Es significativo que los indicios de escritura constreñida se asemejen mucho a los que se han establecido (Wolf, 1999; Guijarro Lasheras, 2023) para comprobar o conocer que un texto lleva a cabo una imitación de patrones musicales. ¿A qué se debe? A que ambos fenómenos consisten en aplicar una serie de recursos que, por su propia naturaleza, se *muestran* en el texto, pero no se *dicen*, y ello conlleva unos mecanismos deductivos relativamente parecidos.

3. RESTRICCIONES ABIERTAS Y CERRADAS

Lo dicho hasta ahora nos conduce a una idea importante. Hay constricciones que tienen un carácter relativamente inespecífico y que necesariamente se tienen que concretar a través de otras constricciones más delimitadas. Imaginemos de nuevo el poema de Herrera y Ressig: “imita el sonido de la flauta a través del aspecto acústico del significante” es su restricción de partida. Ahora bien, es inespecífica y podría concretarse de diversos modos. Por ejemplo, mediante la siguiente restricción: haz que en cada verso haya al menos dos “u” tónicas seguidas de dos “a” átonas. Al primer tipo de constricciones las llamo abiertas y al segundo tipo, cerradas.

Para que tenga sentido aplicar el concepto de escritura constreñida, tiene que haber siempre presente al menos una restricción cerrada. Por su parte, la música en la literatura, así como cualquier alusión a un medio o arte distintos del que emplea o al que pertenece la obra en cuestión, solo podrá aparecer en el nivel de la restricción abierta. ¿Por qué? Porque la restricción cerrada siempre se expresa en los términos formales propios del medio o arte al que pertenece la obra en cuestión. Si lo que tenemos

⁵ Para el concepto de opacidad, véase Wolf (1999: 75).

entre manos es un texto, solo podrá formularse en términos relativos al uso del lenguaje. Otra cosa es que esa constricción sea producto de, por ejemplo, una voluntad de imitar o reproducir determinado elemento de naturaleza musical, lo cual se plasmará en lo que he llamado constricción abierta.

Adicionalmente, no todas las constricciones cerradas tienen por qué derivarse de una constricción abierta. Por ejemplo, *Las vocales malditas*, de Óscar de la Borbolla, sigue una férrea limitación: utilizar solo una vocal por cuento. Es una constricción cerrada que no es posible identificar como modo de llevar a cabo una constricción abierta. Esto está vinculado con otra cuestión: hay constricciones que tienen un claro valor temático, mientras que otras carecen de él. Esto es, hay algunas que se han de interpretar como una expresión de algunos de los temas que el texto aborda. Las constricciones basadas en la música pertenecen todas a esta categoría, ya que justamente se relacionan con este arte. Las de Borbolla, por seguir con el mismo ejemplo, no guardan vínculos con los temas que el texto plantea a través de su contenido o de otros elementos formales, aunque sean fundamentales en nuestra experiencia lectora y en el sentido que le damos a los rasgos anómalos que encontramos.

La imitación de la música en la literatura puede formularse siempre como constricción abierta. Por ejemplo, imita la forma sonata, haz que el texto recree la simultaneidad de varias voces, dota al poema de un ritmo semejante al de un vals. Esto parecería conducirnos a la idea de que toda imitación de la música en la literatura es un caso de escritura constreñida. Sin embargo, no es así por varios motivos. En primer lugar, porque no toda imitación de la música en la literatura supone un grado de dificultad en su ejecución lo suficientemente alto como para que lo percibamos como constricción. En segundo lugar, porque puede ser algo aplicado de manera laxa y asistemática. Y, en tercer lugar, porque no todas estas prescripciones pueden sustanciarse en una constricción cerrada. La imitación del solo de flauta en Herrera y Ressig adopta una forma que podemos enunciar mediante una regla cerrada, pero podría igualmente no hacerlo: la imitación podría consistir en combinar a voluntad distintos tipos de aliteraciones y otras figuras retóricas sin regla o imperativo preestablecidos que sean su causa.

4. *GRAFOMAQUIA*, DE MIQUEL DE PALOL

Dentro de la producción literaria reciente en España, uno de los mejores ejemplos que conozco de escritura constreñida basada en la música es el libro de relatos *Grafomaquia*, de Miquel de Palol (1998). Es, por tanto, un texto paradigmático para poner en práctica las nociones desarrolladas y ver sus consecuencias. En Guijarro Lasheras (2023: 235-240) analicé algunos aspectos de su imitación formal y estructural de la música, ya que el libro se plantea como una sucesión de contrapuntos, cánones y fugas literarios. La cuestión que ahora nos interesa es que la obra es un ejemplo de escritura basada en una serie de pautas y reglas preestablecidas que condicionan enormemente el resultado, esto es, un ejemplo claro de escritura constreñida. De hecho, contiene un apéndice titulado “Esquemas estructurales” en el que se especifica el molde formal que ha guiado la escritura de cada narración. Además, muchos de ellos son tan breves como un microrrelato, lo que los hace especialmente idóneos para ejemplificar el funcionamiento general de la obra. Por ejemplo, el texto 21 se divide en ocho líneas (¿versos?) y lleva por título “Cuádruple fuga a 8”. Sigue, según la indicación del propio autor (Palol, 1998: 127), el siguiente esquema:

1386
2475
3528
4617
5731
6842
7153
8264

Al lector atento no le costará, leyendo el texto, deducir que cada número alude a un conjunto de palabras, concretamente:

1 quiero, como el sol
2 reconocido
3 sin final
4 para siempre
5 gozar feliz
6 amor constante

7 inigualado
8 a tu lado

Lo que Palol hace es combinar estas palabras de manera que el texto generado tenga sentido e interés. Lo que se acaba de exponer se corresponde con el criterio de verificabilidad que antes se ha comentado. Pero, aún más, en ausencia de la estructura que el propio autor facilita, sería totalmente viable detectar y establecer cuál es el procedimiento que opera tras la creación del texto. Es decir, se trata de una constricción que cumple con el criterio de recuperabilidad. Es interesante percatarse de que el título de la pieza, “Cuádruple fuga a 8”, refleja la constricción abierta. Pero el esquema reproducido no muestra cuál es la constricción cerrada. Más bien, esta podría enunciarse con la siguiente regla o imperativo: “escribe utilizando únicamente ocho palabras o conjuntos de palabras preestablecidos cuya combinación dé lugar a un poema de ocho versos”. La regla se cumple de manera sistemática y no se trata de ninguna pauta institucionalizada.

Este mismo proceso de detección y recuperación de la constricción se podría realizar con el resto de los relatos o piezas que componen *Grafomaquia*. Es más, algunos requieren tal actividad, ya que su estructura no aparece especificada en el anexo y “se presentan en forma de Enigma”, si bien no resulta difícil, atendiendo a los procedimientos de otros contrapuntos, dar con el principio que los rige.

El texto 7, “Contrapunto a 4, simple”, ilustra otro recurso empleado en varias de las piezas de esta obra. El escritor ha de elegir tres frases que hagan las veces de tres temas musicales. Dado que es a cuatro voces, dispone de cuatro hablantes o personajes, A, B, C y D. Estos se van alternando a la hora de hacer sonar el tema, igual que sucede en un contrapunto. Estas constricciones basadas en la imitación del contrapunto entrañan la notable dificultad de hacer operativo y significativo el texto:

A: ¿Quieres hacer el amor conmigo?

B: Mañana, hoy he quedado.

A: ¿Quieres hacer el amor conmigo?

C: Claro que sí, amor mío.

D: ¿Quieres hacer el amor conmigo?

C: Mañana, hoy he quedado.

D: ¿Quieres hacer el amor conmigo?

B: Claro que sí, amor mío.

(...)

(Palol, 1998: 21).

A esta versión la podemos denominar “final feliz de comedia de enredo”, ya que el autor proporciona otras posibilidades en cuanto a la ordenación de voces, que cambiarían el sentido de lo que sucede:

ABAC/BCBD “El amante que necesita la iniciativa”

ABAC/DADB “El amante que espera para elegir”

ABAC/BABD “El amante que se venga”

y lo mismo, a 6, Perpetuo, “Amantes presos de pasividad”:

ABAC/DADE/BDBF/...ABAC (Palol, 1998: 122).

Como en la mayoría de los textos constreñidos, el procedimiento y su dificultad tienden a incidir en un aspecto lúdico. No pensemos, sin embargo, que se limita a ello, ya que muchos de los textos de esta obra son de mayor extensión y exploran cuestiones profundas. Por su parte, los microtextos, como el que acabamos de explicar, son un muestrario de la capacidad de la literatura para reproducir patrones organizativos y de sentido que se le suponen ajenos. Estos textos son profundos del mismo modo en que lo es un buen movimiento de ajedrez, que “revela la intuición, vitalidad, sutileza, complejidad, creatividad, flexibilidad y el amplio alcance analítico de los que es capaz la mente humana” (Davies, 2017: 10).

Además, “escribir sometido a constricciones le permite al autor quitarse la carga de los clichés” (Baetens, 1997: 4), esto es, obliga a salir del automatismo expresivo. Y obliga en no menor medida al lector a salir del automatismo interpretativo.⁶ Los textos de *Grafomaquia* representan exactamente estas ideas y apuntan varias posibilidades paradigmáticas de unión entre música y escritura constreñida.

CONCLUSIONES

Las secciones precedentes no solo han mostrado que existen numerosas confluencias apenas exploradas entre la escritura constreñida y

⁶ De ahí que Baetens subraye que la escritura constreñida es “una forma destacada de producción literaria democrática” (Baetens, 1997: 13), en tanto que exige una gran participación del lector, obligado a una alta dosis de creatividad. No obstante, se trata de obras generalmente minoritarias que, justamente por exigir tanto del lector, no llegan a las mayorías.

la música, sino que estas pueden agruparse en tres ideas o enfoques: la transmedialidad, la importación conceptual y el estudio intermedial.

Primero, la creación constreñida es un fenómeno transmedial. Un estudio transmedial que compare la creación constreñida en literatura y en música está todavía por hacer. Esto tendría sentido tanto desde una perspectiva histórica como formal. En el primer caso, se trataría de ver si determinados momentos y contextos en los que se desarrolla notablemente la escritura constreñida son también el marco en el que se produce música constreñida y qué rasgos y poéticas comunes existen. En el segundo caso, se abre la vía a analizar si las técnicas que emplea la literatura para crear obras constreñidas se asemejan o divergen, y de qué manera lo hacen, de las que puede emplear una obra musical.

Segundo, este artículo ha realizado una importación conceptual desde el terreno de los estudios músico-literarios al de la escritura constreñida que creo contribuye a profundizar en el análisis de este último fenómeno. Como Wolf (2018) señala, la importación conceptual debe realizarse siempre con cautela y satisfaciendo una serie de requisitos, ya que se corre el riesgo de aplicar conceptos de manera imprecisa o metafórica. El par que distingue constricciones intracomposicionales y extracomposicionales trasciende los límites de la intermedialidad (ámbito en el que fue inicialmente acuñado). Asimismo, pensar en las constricciones a la luz de algunas de las ideas necesarias para estudiar un fenómeno intermedial como es la imitación de patrones y estructuras musicales podría darnos alguna clave adicional.

Tercero, existe una veta en el seno de los estudios músico-literarios que pasa por percatarse de que algunos textos literarios llevan a cabo la imitación de la música a través de la imposición de constricciones intracomposicionales (recuperables y, por tanto, enunciables y verificables, además de altamente difíciles de ejecutar y no institucionalizadas). Es aquí donde tiene sentido aplicar la idea de la que surge este estudio: la música como rodrigón. En textos literarios como *Grafomaquia* o el soneto de Herrera y Ressig, la música es el palo que guía el crecimiento de la planta, que es la obra. Esto equivale a decir que la obra puede crecer de distintas maneras, pero siempre alrededor del palo que le pauta el desarrollo, esto es, la restricción.

La delimitación exacta de qué cabe y qué queda fuera del ámbito de la creación constreñida es, como hemos visto, una de las mayores dificultades que presenta el campo. La mayoría de los casos no admiten dudas, pero eso no excluye que haya multitud de situaciones difíciles de

dirimir. Creo que la noción de intracomposicionalidad, y la recuperabilidad que lleva aparejada, sumada a la necesidad de una alta dificultad, de que el producto sea inteligible y de que no se trate de constricciones convencionalizadas, dan cuenta cabal del tipo de fenómeno que abordamos. Este estudio nos permite también distinguir entre restricciones intracomposicionales internas, extracomposicionales internas y extracomposicionales externas. Es sin duda provechoso estudiar las fuertes restricciones extracomposicionales que pautan la creación de algunas obras y géneros literarios (y la música tendría sin duda también cabida aquí), si bien hay que distinguirlas claramente de otro tipo de restricciones intracomposicionales que constituyen la escritura constreñida. Una cuestión espinosa que queda por analizar en detalle es el vínculo que tiene la escritura constreñida con los contenidos de la obra literaria, ya que normalmente la vinculamos con procedimientos formales. No puedo dejar de mencionar, por otro lado, que en el ámbito hispanohablante está todavía por hacer una historia de la escritura constreñida.⁷

Por supuesto, el sentido de la escritura constreñida no es el mero divertimento privado del escritor. Sus implicaciones son amplísimas. En el caso que aquí nos interesa, que es la escritura constreñida basada en la imitación musical, creo que esta tiende a poner el foco sobre un componente que habitualmente forma parte de la composición y de la apreciación de obras musicales, pero mucho más raramente aparece en literatura: el virtuosismo y la sensación de sorpresa o asombro que puede causar. Este es justamente uno de los efectos habituales de las constricciones. Una de las formas de imitar el virtuosismo de una determinada pieza musical, de hecho, podría pasar por la asunción de una restricción muy fuerte y salir airoso de ella. Con independencia de ello, la música como restricción va de la mano de implicaciones temáticas, y ello sirve para dotar de un sentido al procedimiento limitador que trasciende su elección arbitraria. Cuanto más fuerte es la restricción basada en la música, más precisa es la imitación musical en la novela. La creatividad estriba por supuesto en la escritura del texto, pero también en cómo pasar de la restricción abierta a la restricción cerrada.

⁷ Un autor español que convendría tener muy en cuenta y que involucra a menudo elementos musicales en sus obras es Miguel Romero Esteo (1930-2018). De hecho, además de la destacada presencia de la música en sus obras de teatro, Romero Esteo escribía sus propias partituras con textos asociados a ellas, como puede comprobarse en la recopilación publicada bajo el título *Sónico* (Romero Esteo, 2021).

La música empleada como base para la construcción literaria supone un cuestionamiento de que “la libertad creativa genere innovación” (Baetens y Poucel, 2009: 620), ya que aquí esta viene de la mano de restricciones drásticas. Todo ello supone una ampliación del campo de los estudios músico-literarios que, cabe esperar, dará mucho más de sí en el futuro, tanto en la creación como en el análisis académico.

BIBLIOGRAFÍA

- Abish, Walter (1974), *Alphabetical Africa*, Nueva York, New Directions Publishing Corporation.
- Andrews, Chris (2003), “Constraint and Convention: The Formalism of the Oulipo”, *Neophilologus*, 87, pp. 223-32.
- Baetens, Jan. y Jean-Jacques Frederic Poucel (2010), “Constrained Writing: An annotated bibliography of research”, *Poetics Today*, 3 (1), pp. 127-150.
- Baetens, Jan y Jean-Jacques Frederic Poucel (2009), “Introduction: The Challenge of Constraint”, *Poetics Today*, 30 (4), pp. 611-634.
- Baetens, Jan (1995), *L'éthique de la contrainte*, Louvain, Bélgica, Peeters.
- Baetens, Jan (1997), “Free writing, constrained writing: The ideology of form”, *Poetics Today*, pp. 1-14.
- Baetens, Jan (2005), “Novelization, a contaminated genre?”, *Critical Inquiry*, 32 (1), pp. 43-60.
- Baetens, Jan (2016), “Entre la adaptación, la intermedialidad y las series culturales: el ejemplo de la fotonovela”, *Artnodes*, 18, <https://raco.cat/index.php/Artnodes/article/view/n18-baetens> (fecha de consulta: 05/02/2025).

- Baetens, Jan ed. (1999), “Writing under Constraint”, *Electronic Book Review*, 10, en www.electronicbookreview.com/thread/wuc (fecha de consulta: 05/02/2025).
- Bénabou Marcel, Jacques Jouet, Harry Mathews y Jacques Roubaud (2001), *Un art simple et tout d'exécution. Cinq leçons de l'Oulipo, cinq leçons surl'Oulipo*, Estrasburgo, Circé.
- Bisenius-Penin, Carole (2006), “Essai d'une typologie de la poésie oulipienne”, *Poétique*, 147, pp. 353–66.
- Borbolla, Óscar de la (2012), *Las vocales malditas*, México, DF, Debolsillo.
- Bouchardon, Serge (ed.) (2006), “Les récits littéraires interactifs”, *Formules*, 10, juin, NOESIS - Agnès Vienot éditeur, Paris, pp. 79-93.
- Broudoux, Evelyne, ed. (2006), “Hyperlittérature IV: Contraintes”, *CIAM* 24, en www.ciac.ca/magazine/archives/no_24/indexhtml (fecha de consulta: 05/02/2025).
- Davies, Stephen (2017), *Cómo entender una obra musical y otros ensayos de filosofía de la música*, Madrid, Cátedra.
- Guijarro Lasheras, Rodrigo (2023), *Punto contra punto. Una teoría de la música en la literatura*, Frankfurt/Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- Guijarro Lasheras, Rodrigo (2025), *Surcos sonoros. La música en la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra.
- James, Alison (2009), *Constraining Chance. Georges Perec and the Oulipo*, Evanston, Illinois, Northwestern UP.
- Herrera y Ressig, Julio (1998), *Poesía completa y prosas*, ed. Ángeles Estévez, Madrid, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Lima, Guatemala, San José, Santiago de Chile, ALLCA XX.

- Le Tellier, Hervé (2006), *L'esthétique de l'Oulipo*, Bordeaux, Le Castor Astral.
- Palol, Miquel de (1998), *Grafomaquia*, Barcelona, Anagrama.
- Perec, Georges (2005), *La disparition*, París, Gallimard.
- Perec, Georges (1997), *El secuestro*, Barcelona, Anagrama.
- Romero Esteo, Miguel (2021), *Sónico. Cuaderno de partituras*, Málaga, Asociación Miguel Romero Esteo.
- Serra, Marius (2000), *Verbalia. Juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- Vázquez, Gabriel (2015), *Vivir sin i*, Ciudad de México, Editorial Acribus.
- Volpi, Jorge (2012), *La tejedora de sombras. Sonata para viola y piano en fa sostenido menor Op.17 à Christiana Morgan*, Barcelona, Planeta.
- Wolf, Werner (1999), *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Ámsterdam/Atlanta, Rodopi.
- Wolf, Werner (2008), "Relations between Literature and Music in the Context of a General Typology of Intermediality", en Lisa Block de Behar, Paola Mildonian, Jean-Michel Dijan, Djelal Kadir, Alfons Knauth, Dolores Romero Lopez, Marcio Seligmann Silva (eds.), *Comparative Literature: Sharing Knowledge for Preserving Cultural Diversity. Encyclopedia of Life Support Systems (EOLSS)*, Oxford, Eolss Publishers, en <http://www.eolss.net> (fecha de consulta: 05/02/2025).
- Wolf, Werner (2011), "(Inter)mediality and the Study of Literature" *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13.3. <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789>

Wolf, Werner (2015), "24. Literature and Music: Theory", en Gabriele Rippl (ed.), *Handbook of Intermediality: Literature - Image - Sound - Music*, Berlin, Munich, Boston, De Gruyter, pp. 459-474.

Wolf, Werner (2018), "Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon: A Case Study of the Possibilities of 'Exporting' Narratological Concepts", en Walter Bernhart (ed.), *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014)*, Leiden y Boston, Brill Rodopi, pp. 579-604.

Wright, Ernest Vincent (2009), *Gadsby*, Mississippi, Ramble House.