

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 9

e-ISSN 2610-9360
ISSN 2610-8844

Casas de citas

Lugares de encuentro
en la arquitectura
y la literatura

editado por
José Joaquín Parra Bañón



Edizioni
Ca' Foscari



Casas de citas

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Serie diretta da
Enric Bou

9



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Direzione scientifica Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Danmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Bologna, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

Comitato di redazione Ignacio Arroyo Hernández (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vincenzo Arsillo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) René Lenarduzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati
Università Ca' Foscari Venezia
Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199,
30123 Venezia, Italia
rassegna.iberistica@unive.it

e-ISSN 2610-9360
ISSN 2610-8844



URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/biblioteca-di-rassegna-iberistica/>

Casas de citas

Lugares de encuentro
de la arquitectura y la literatura

editado por
José Joaquín Parra Bañón

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

2018

Casas de citas. Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura
José Joaquín Parra Bañón (editado por)

© 2018 José Joaquín Parra Bañón para el texto

© 2018 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing para la presente edición



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia,
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione ottobre 2018

ISBN 978-88-6969-278-6 [ebook]

ISBN 978-88-6969-283-6 [print]

Casas de citas. Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura / Editado por José Joaquín Parra Bañón — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2018. — 152 p.; 23 cm. — (Biblioteca di Rassegna iberistica; 9). — ISBN 978-88-6969-283-6.

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-283-3/>
DOI 10.30687/978-88-6969-278-9

Casas de citas

Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura
editado por José Joaquín Parra Bañón

Sumario

Arquitecturas y literaturas sinónimas

Reivindicación de la literoarquitectura palíndroma
Galeato

José Joaquín Parra Bañón 7

Ruinas, círculos, construcciones

Enric Bou 21

Montaigne, Warburg y Roussel. Tres lugares fuera de lugar

José Joaquín Parra Bañón 47

Escribir París: aspectos del deambular urbano en Balzac, Baudelaire y Zola

Juan Calatrava 79

Imaginario de la casa en la literatura latinoamericana contemporánea

Ana Gallego Cuiñas 101

Arquitectura y Poesía

Luis García Montero 119

Habitar, bordar, coser. Citas del teatro de Federico García Lorca

Andres Soria Olmedo 135

Casas de citas

Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura

editado por José Joaquín Parra Bañón

Arquitecturas y literaturas sinónimas

Reivindicación de la literoarquitectura palíndroma

Galeato

José Joaquín Parra Bañón
(Universidad de Sevilla, España)

Sólo no hay tedio en los paisajes que no existen, en los libros que nunca leeré. La vida, para mí, es una somnolencia que no llega al cerebro. Éste lo conservo libre para poder en él estar triste.
Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*

¿Qué pensamientos están subordinados al espacio en el que fueron formulados? ¿Hubo ideas que se vieron condicionadas por el lugar en el que las engendraron nuestros antepasados? ¿Cuál fue la habitación en la que Roland Barthes esbozó *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*, o cómo era el aula de la Soborna en la que en 1977 dictó sus lecciones, entreveradas de improvisaciones, de orificios por los que accedía la luz hasta el núcleo de los conceptos? ¿En qué medida la forma de la arquitectura en cuyo seno se escribe determina la redacción de la historia y afecta a la ideación del escenario en el que acontecerán los sucesos del relato, o hasta qué punto conduce, consciente o imperceptiblemente, a la imaginación en un sentido o en otro? ¿Cómo es la ciudad que da lugar a la poesía y cómo la que la anula? Si Gabriel García Márquez, ya en México y hambriento, no se hubiera construido, con cuatro tablas mal clavadas, un cuarto al fondo del patio de la casa en la que vivía con Mercedes para enclaustrarse en él a escribir y a reescribir ¿hubiera sido distinta la choza atávica de Melquiades, el recinto clausttral en el que habría de encerrarse José Arcadio Buendía a fundir peces de oro, ese en el que el tiempo tropezaba y siempre era lunes, donde Macondo se reducía a envoltura, a simple exterior de los límites de la casa gobernada por Úrsula Iguarán?¹ O si Monsierur de Sainte-Colombe, de acuerdo a lo

1 El «cuartito apartado, adonde nunca llegó el viento árido, ni el polvo ni el calor» de la casa de Úrsula Iguarán en el que se cobijó «un anciano con sombrero de alas de cuervo que hablaba del mundo a espaldas de la ventana». Los últimos habitantes descubrieron

relatado por Alain Corneau en *Tous les matins du monde* (1991) con guion de Pascal Quignard, huyendo de los palacios y en busca de la música que mitiga la muerte, no hubiera levantado un pequeño palafito de madera casi en el bosque para recluirse en él a componer y a tañer ¿acaso la viola de gamba habría emitido alguna vez esos acordes que aspiraban a sustituir a la voz humana? O ¿acaso la filosofía heideggeriana habría sido más amable si no hubiera sido filtrada por el rigor y la estrechez de la cabaña en la que Heidegger se asiló para enunciarla? ¿O no sería más dúctil la arquitectura lecorbuseriana si no se hubiera proyectado en un estudio parisino que padecía estenosis?

No cabe duda de que Valderrubio y la Huerta de san Vicente palpitan en buena parte de la obra de Federico García Lorca y de que la hostil y creciente metrópolis de Nueva York desencadenó *Poeta en Nueva York*, quizá en mayor medida en la que Buenos Aires propició en Jorge Luis Borges *Fervor de Buenos Aires*. El paisaje agreste del sureste andaluz, con su aridez y sus paisajes garduños, fecunda *Bodas de sangre*, aunque el poeta asesinado en Víznar no llegara a conocer por sí mismo el Cortijo de «El fraile» en el que aconteció la tragedia, y determina cada una de las descripciones esenciales de *Campos de Níjar*, donde Juan Goytisolo demostró que un henequén, que un ribazo, que un almiar, que el calendario de Mickey Mouse, colgado en una de las paredes de la única habitación de una vivienda básica del Cabo de Gata almeriense, es un material necesario y suficiente para la literatura trascendental.

Ulysses (1922) es a Dublín lo que Buenos Aires a *Adán Buenosayres* (1948), ambas en buena parte escritas lejos de la ciudad a la que conmemoran, James Joyce en Trieste y Leopoldo Marechal entre Europa y Argentina. Dice el argentino Ricardo Piglia en el primer volumen de *Los diarios de Emilio Renzi*, subtulado *Años de formación* (2016, Barcelona: Anagrama, 305), tal vez defendiendo no ya la importancia o la teórica influencia de la habitación del escritor en el ejercicio de la escritura sino la capacidad intrínseca de la arquitectura para engendrar la literatura y gestarla: «Escribo en esta pieza increíble sobre dos avenidas, con un gran ventanal, lleno de luz. La literatura para mí depende mucho del lugar donde escribo los libros. Podría imaginar a un hombre supersticioso que antes de escribir un nuevo libro cambia de barrio, abre un mapa, señala una zona al azar y se muda ahí y vive unos meses hasta que termina una novela y luego otra vez realiza el mismo ritual» (Piglia 2016, 1: 305). Persiste Piglia en sus diarios (deudores de *El oficio de vivir* de Cesare Pavese) en proclamar

que «allí siempre era marzo y siempre era lunes» y vislumbraron la verdad de que en su interior «el tiempo sufría tropiezos y accidentes, y podía por tanto astillarse y dejar en un cuarto una fracción eternizada» (García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*. Edición conmemorativa de la RAE. Madrid: Alfaguara, 2007, 396).

la imposibilidad de escribir en un recinto inadecuado, inadaptado a sus hábitos u hostil con sus manías, y en la necesidad de buscar y rebuscar hasta encontrar el idóneo, e insiste, al otro lado del Río de la Plata, el uruguayo Mario Levrero, en esos otros diarios que estructuran los ejercicios de caligrafía de *El discurso vacío* (2017, Barcelona: Penguin Random House, 114), en hallar el cuarto más silencioso «para un hombre que suele apearse extremadamente a los lugares»: para un escritor exigente con la atmósfera de las habitaciones para la creación.

Apegarse extrema e íntimamente a los lugares, es el objetivo. Situándose en el otro extremo, quizá con un cierto halo de desprecio y de fácil condescendencia, también dice Piglia, ahora en el segundo volumen, subtítulo *Los años felices*, a propósito de su participación en un encuentro entre artistas y escritores llevado a cabo en una escuela de arquitectura bonaerense, que: «La distinción está clara, la diferencia es que nosotros -los así llamados escritores- tenemos como materia el lenguaje. Eso es lo único que nos une. Los artistas son una banda más variada que incluye también a los arquitectos, lo que no está nada mal» (Piglia 2016, 2: 307).² Entre uno y otro extremo, además de un hilo, de un camino, de un vaso comunicante, hay un lugar común: un espacio en el que copulan a sus anchas la piedra y la palabra, sin tener siempre claro a cuál de ellas le compete la literatura y a cuál la arquitectura, cuál se agita arriba y cuál se conmueve abajo, sin necesidad de disputarse de cuál de las dos es materia o patrimonio el lenguaje. A esos lugares compartidos, ambiguos, transversales, heterogéneos, polinómicos, felices y receptivos, ventilados por innumerables puertas y ventanas, propongo llamarlos, con un plural distintivo, ‘casas de citas’: lugares benéficos en los que la arquitectura y la literatura mantienen a diario relaciones carnales, intercambiándose continuamente los papeles; lugares para el placer y para la reproducción: para la producción de proyectos y de poemas, de planes de ordenación del territorio y de novelas y de paisajes gráficos y verbales. Las ‘casas de citas’ son, al fin y al cabo y al mismo tiempo, un fenómeno espacial y un fenómeno lingüístico (que no siempre se dan a partes iguales).

Pensemos que las consultas de las psiquiatras y los confesionarios son, con sus divanes freudianos y con sus celosías laterales, casas de citas: habitaciones de citas y muebles de citas. Otros locutorios que, al igual que los confesionarios eclesiásticos, siempre simétricos, con la puerta al

2 En esta misma línea de pensamiento, de la inútil reivindicación de la supremacía de la literatura frente todo lo que no es literatura, dice el también argentino César Aira en *Continuación de ideas diversas* (2017, Ciudad de México: Jus, 60): «La superioridad de la literatura sobre las demás artes radica justamente en las demás artes. La literatura las incluye, trabaja con sus mecanismos, con las claves de sus mecanismos, los que las demás artes emplean a ciegas y la literatura expone en toda su belleza, en sus asimetrías, en su ingenio. Y no es de hoy, no es cosa de las experimentaciones de multimedia: siempre ha sido así».

frente y dos ventanas con rejillas a los lados, forman parte del conjunto 'casas de citas', son las bibliotecas nacionales y algunas de las universitarias (la que proyectó Álvaro Siza para Aveiro, con su borrominesco muro ondulado y su visera de palabras), el refugio doblemente cilíndrico de Konstantin Melnikov en Moscú (pues como Agrippa en el Panteón romano, el arquitecto ruso grabó en su arquivitrabe su nombre y su título) y la tumba que para la Familia Brion construyó Carlo Scarpa en el cementerio de Treviso. Cualquier ciudad memorable es una casa de citas, pensó Dickens en Londres mientras se atusaba la barba, Baudelaire en París al sortear un socavón tras tropezar con una montaña de escombros y Franz Kafka, quizá sonriente, en Praga. Alguien dijo, grandilocuientemente, que toda ciudad es cualquier ciudad, o que en una ciudad están todas las demás. El mercado de abastos y los cosos taurinos, donde el matador cita al toro mortal en el centro del ruedo, son casas de citas, y también los templos elocuentes por su epigrafía, y más aún aquellos en los que el sacerdote lee, en el llamado 'lado del evangelio', el gran libro de citas.

Y lo son los prostíbulos. Lo es el de Ixtepec construido por Elena Garro en el corazón de *Los recuerdos del porvenir* y lo es *La casa verde* levantada en las afueras de Piura por Mario Vargas Llosa, uno en 1963 y otro en 1965. La mítica casa de placer de don Anselmo es una de tantas en la literatura latinoamericana: Jorge Ibarguengoitia, además de los casos estudiados por el chileno Rodrigo Cánovas,³ es el arquitecto de no pocos burdeles gozosos: proyectó tres de ellos, por ejemplo, para que sucediera *Las muertas* (1977). Pero las casas de citas no tienen género: no lo tiene Ixtepec ni Comala ni la San Juan Luvina en la que Juan Rulfo hizo anidar la tristeza en *El Llano en llamas*. Aunque los surrealistas les propusieron a las palabras que, como terapia, hicieran el amor, se les olvidó decirles dónde debían de hacerlo (la página es un lecho incómodo para el orgasmo).⁴

Entre el relato de la anunciación y las casas de citas, entre la habitación virgen y el prostíbulo, hay un lazo, una filacteria sinuosa que las pone en

3 Cánovas, Rodrigo, *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana. La alegoría del prostíbulo*. Santiago de Chile: LOM, 2003. Además de *La casa verde* (1965), estudia otras siete novelas hispanoamericanas en las que el prostíbulo desempeña un papel relevante: del peruano Mario Vargas Llosa, analiza además *Pantaleón y las visitadoras* (1973); del chileno José Donoso (1924-1996), *El lugar sin límites* (1966); *Juntacadáveres* (1964) del uruguayo Juan Carlos Onetti (1900-1984); *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), del peruano José María Arguedas (1911-1969); *Juana Lucero* (1902), del chileno Augusto D'Halmar (1882-1950); *Santa* (1903), del mejicano Federico Gamboa (1864-1939), y del argentino Manuel Gálvez (1882-1962), *Nacha Regules* (1919).

4 «¿Y qué es una literatura extrema sino la que trabaja con el instinto indomesticado de la palabra? Las poéticas que bucean en lo pornográfico - la barbarie del deseo - y no en lo erótico - la civilización del deseo - pertenecen a ese tipo de arte: no le hacen el amor a la escritura, sino que la sodomizan: es decir, desacralizan la palabra y la profanan para extraer de ella sentidos verdaderos» dice Mónica Ojeda («Sodomizar la escritura», *El País*, 2 abril 2018, Babelia, 14) a propósito de Angélica Liddell.

comunicación (podría decirse, si no estuviera preñada de significados negativos, que es la sierpe que cose el tiempo y el espacio). Entre las 'casas de encuentro' y la Casa de Nazaret (quizá la misma que fue transportada por los aires, a lomos de ángeles aeronáuticos, desde el extremo del oriental del Mediterráneo hasta un bosque de laurel italiano), hay una cinta al aire en la que ondulan, flamean, se mecen al viento palabras escritas en latín.

El ciclo de la *Anunciación* ejemplifica la fertilidad de la palabra: la posibilidad de la encarnación del verbo. En la *Anunciación* que pintó Jan van Eyck en 1434 (National Gallery of Art, Washington D.C.) el arcángel sonriente, con alas teñidas con todos los colores del arcoíris, pronuncia con letras mayúsculas, de izquierda a derecha «AVE...»; María, vestida de azul, de derecha a izquierda, contesta «ECCE...». Pero contesta, como hizo en 1432 en el *Político de Gante*, con la frase invertida, escrita cabeza abajo, como si al darle la vuelta a la respuesta femenina se quisiera reproducir gráficamente la estructura de una conversación verbal. Los caracteres sutiles, casi invisibles, rotulados en blanco, sin enmarcar, flotan ingravidos, al contrario que la paloma que baja en picado desde una ventana, en ese espacio desmesurado y tan ajeno a lo hogareño. Esta es una de las primeras citas en la historia de la pintura occidental que navega en el espacio de la arquitectura.⁵

En 1455 Rogier van der Weyden, en su *Anunciación del Retablo de Santa Columba*, solo le hizo hablar a Gabriel: de su boca sale una línea de texto que, cual travesaño, compone una cruz en perspectiva con la vara que porta el enviado de Dios. María, en esta escena, lee: leía antes de que el arcángel la interrumpiera en su dormitorio (abovedado, con el dosel de la cama sustentado con hilos atados al techo y a las paredes de un modo que anticipa a Marcel Duchamp en 1942 en Nueva York con sus *Primeros Papeles del Surrealismo*) y la obligara a apartar la mirada del libro que aún sujeta, con su mano izquierda, sobre el reclinatorio. En su *Anunciación del Louvre*, pintada unos quince años antes, van der Weyden no escribió nada: María, de nuevo, es sorprendida por la espalda en el ámbito de un cuarto con el techo plano, donde se abre una ventana por la que se ve el campo y que contiene una gran chimenea: la gran cama matrimonial también aquí es roja (en la del Koninklijk Museum los terciopelos son de tonos verdosos). En estas tres tablas, los suelos espléndidos son los protagonistas del escenario: sobre él, nunca encima de un mueble, el jarrón con las azucenas virginales se mueve, en primer plano, de un lado a otro. El jarrón es otra cita, el dibujo caligráfico de una palabra. Son las citas figurativas, las huellas de la escritura jeroglífica. Es en la tardía *Anunciación* del triptico Bladelin, en el Staatliche Museen de Berlín, pintada en 1480,

5 En la de 1436 del Museo Thyssen-Bornemisza las citas están escritas en el marco: en el dintel del nicho que la cobija. Jan van Eyck, *Anunciación*, c. 1436. Óleo sobre madera, 39 x 24 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

donde Rogier van der Weyden recurre por primera vez a la filacteria. Aquí el ángel escultórico sujeta con ambas manos una cinta en la que puede leerse, si se gira ciento ochenta grados la cabeza, su cita: el saludo con el que Gabriel ingresó, heredando los atributos de Mercurio, en la historia de la mensajería y de la comunicación.⁶

La costumbre de hacer que el arcángel sujete una filacteria tipografiada se inicia en el gótico, en las miniaturas que alumbran los libros piadosos, en los breviarios y en los libros de horas ilustrados, en los devocionarios y en los códices iluminados. No es extraño que sea el libro quien contenga esa forma sintética de libro que es una cinta que alberga una cita (la cinta que anuncia que la virgen está encinta: la advocación onubense de la Virgen de la Cinta).⁷ Simone Martini es uno de los primeros que trasladan a la pintura esta estrategia comunicativa: en su *Anunciación con dos santos* de la Galleria degli Uffizi de Florencia (1333, Témpera sobre madera, 265 × 305 cm) el texto, situado lineal entre la boca de Gabriel y de María, emerge, en relieve, del pan de oro. Durante el Renacimiento algunos pintores recurren a la inclusión en sus reiteradas anunciaciones de la cita evangélica literal haciéndola dar vueltas en el aire adherida a esa tira de tela que flamea, a menudo dependiente solo del arcángel, por ser Él y no Ella quien toma la palabra: Hans Memling (*Anunciación*, 1467-70, Groninger Museum, Brujas) y Martin Schongauer (*Ángel de la anunciación*, 1485-90, National Gallery of Art, Washington D.C.), uno mediante un óleo y otro con un grabado, son dos de los norteños que lo hacen. Leonardo da Vinci, que prefiere que todo suceda en el exterior, que el Arcángel le anuncie en una terraza a la Virgen sorprendida que ya ha comenzado su gestación, es uno de los sureños que por aquellos mismos años renuncia a la filacteria (*Anunciación*, 1472-75, Galleria degli Uffizi, Florencia; *Anunciación*, 1478-82. Musée du Louvre, París). En el Barroco la filacteria, en general, se omite: Rubens y Murillo siguen presentando a María como lectora (el libro está presente en sus anunciaciones): Caravaggio y Orazio Gentileschi, entre otros, la liberan de la obligación de leer y omiten los libros (el Greco, de las muchas que pintó, solo prescindió del libro en una ocasión). A Antonello de Messina, sin embargo, le bastó con colocar un

6 Rogier van der Weyden incluyó citas en otros escenarios y en otros paisajes. Así, en el panel central del *Retablo de san Juan* (1455-60. Óleo sobre madera, 77 × 48 cm. Staatliche Museen, Berlín) hizo hablar a Dios mientras Juan bautizaba a su Hijo: de las alturas brota helicoidal la frase mediante la que reconoce su paternidad. En el *Tríptico de la familia Braque* (h. 1450. Musée du Louvre, París), todos hablan: hablan los tres personajes de la tabla central (Jesús, María y Juan Bautista), y hablan los de las dos tablas laterales: el evangelista de la izquierda y la Magdalena de la derecha. Y, como novedad, se comunican de una tabla a otra: la caravana de palabras que, sinuosa, se origina en la boca de María de Nazaret conecta con la que parte, también trazando una curva ascendente, de la tabla vecina, en la boca del escritor.

7 El diccionario de la RAE en su vigésima tercera edición continua admitiendo la acepción de 'encintar', aunque aclara que en desuso, como 'empreñar'.



Figura 1. Mosaico de anunciaciones filactéricas <https://www.wga.hu>. © José Joaquín Parra 2018

libro ante una mujer vestida de azul, que tenía las manos cruzadas delante del pecho, para hacer entender que había pintado una *Anunciación* y no una princesa, una escritora o una costurera.

Lo que en todos casos dicen los artistas que le dijo el Arcángel a la Virgen no es más que un resumen de lo que, según el evangelista san Lucas, realmente le dijo Dios a María a través Gabriel en su casa de Nazaret, ciudad de Galilea en la vivía ya «desposada con cierto varón de la Casa de David, llamado José». Cuenta el cronista que dijo: «Dios te salve, llena de gracia, el Señor es contigo: bendita tú eres entre todas las mujeres [...] concebirás en tu seno y darás a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús. El será grande y será llamado Hijo del Altísimo, y le dará el señor Dios el trono de David, su padre, y reinará en la casa de Jacob eternamente, y su reino no tendrá fin». Introducir la cita, la palabra de Dios en esas arquitecturas pintadas, en esos proyectos de absoluta vanguardia, fue una revolución, un centenario anticipo del cómic que habla mediante bocadillos. La pintura se apropiaba del lenguaje verbal incorporando la escritura a su catálogo de elementos de composición.

La filacteria es la evidencia de que la Anunciación es la representación de una cita: de la comunión entre la imagen y la palabra y de la transustanciación de la arquitectura y la literatura. La filacteria transforma el lugar en el que sucedió el anuncio en un lugar de citas. La presencia del libro en el escenario, además de reivindicar el papel de María, como mujer ilustrada, en la revelación, es un recordatorio de que lo que se está diciendo en ese momento ya había sido dicho y escrito antes: que se están cumpliendo, por tanto, las profecías. El propio libro es en este acto, en consecuencia, una cita que contiene un conjunto de citas: lo escrito en las páginas de los libros abiertos por la mitad, de los libros (que debido a su encuadernación son anacrónicos en el siglo I a.C.), que hay en los atriles y en los reclinatorios, en los escritorios y en los facistoles del cuarto que en cada ocasión es allanado por el corresponsal de Yahvé.

La habitación será, a menudo, un dormitorio inverosímil que juega al equívoco de lo conyugal y lo célibe.⁸ Pero el escenario también puede ser una basílica, un templo, un cuarto de estar doméstico o un salón palaciego. No siempre es posible reconocer el uso: a veces solo se ve un pedestal, la basa de una columna, un horizonte. Los pintores al principio, temerosos de que la escena sucediera en un interior que, por cerrado y a cubierto, impidiera relatar con imágenes el suceso, prefirieron las galerías, los atrios y otros espacios intermedios desde los que pudieran verse el cielo y el paisaje sin impedimentos, un exterior en el que situar al Omnipotente y a su Espíritu Santo en tránsito. Fray Angélico y Piero della Francesca, y

⁸ El dormitorio es más propio de los pintores del norte que de los del sur, más de los flamencos (incluido Durero) que de los latinos, que tienen mayor querencia hacia los exteriores genéricos que hacia los interiores domésticos.



Figura 2. Tres carteles venecianochilenos. © José Joaquín Parra 2018

también Gentile Bellini y Sandro Botticelli, optaron por las arquerías y por los pórticos en fuga, por las galerías en las que hay una misteriosa puerta abierta, o una grieta, que más alude a las aberturas del cuerpo que a las de la arquitectura. El ágora era, al fin y al cabo, la casa de citas por excelencia.

Convencidos de que una novela puede ser entendida como un plano, o que un plano puede leerse como un poema, en lo que llevamos de siglo han proliferado las investigaciones que se afanan en dibujar mapas de la literatura en los que se significan, como topónimos, los lugares de confluencia de la escritura y la arquitectura: también aquellas que, desde la óptica del proyecto y de la construcción, han localizado estos lugares de intersección en los mapas de la realidad y en los de la imaginación, en la planimetría jurídica del urbanismo y en la especulativa del territorio al tiempo que en la epidermis de los que sueñan. Ya que, en general, unos y otros han trabajado soberbios y por su lado y, demasiado a menudo en secreto y en solitario, desconfiando de los métodos y de las intenciones ajenas, en el año 2015 propuse el proyecto y el programa *Casas de citas. Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura* como un espacio y un tiempo en el que tratar sobre las relaciones más intensas y prolicuas entre ambas disciplinas fronterizas: para deliberar desde perspectivas heterogéneas sobre sus correspondencias, abarcando desde la casa como área de la creación literaria hasta la novela como territorio del proyecto y de la construcción de la arquitectura; desde los postulados verbales de la ciudad ingrávida hasta los paisajes en los que el dolor pudiera calmarse, incluida la noción de utopía y de vanguardia, la idea urbana de política y la crítica del concepto vigente de patrimonio. La primera cita de *Casas*

de citas tuvo lugar en Sevilla en septiembre de 2016, al amparo de la Universidad Internacional de Andalucía. En el curso que dirigí participaron escritores y arquitectos, profesoras y comisarias de arte, políticos y urbanistas y poetas, en el orden de intervención siguiente y con el título contiguo de la disertación que daría lugar a la conversación posterior: José Joaquín Parra «Hacer lugar fuera de lugar: Montaigne, Warburg y Roussel»; César Antonio Molina «Las ruinas de la arquitectura epicúrea»; Antonio Ortiz «Del Arte a las artes: Literatura y arquitectura»; Enric Bou «Ruinas, círculos, construcciones»; Chiara Bertola «Conservare il futuro: pensare l'Arte Contemporanea»; Ana Gallego «Casas de escritores. Escritura de Casas»; Andrés Soria «La casa de Bernarda Alba» y Luis García Montero «Vistas sobre la ciudad desde el mirador de la poesía». La segunda cita de *Casas de citas* sucedió en la Facultad de Filosofía y Letras y en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Granada en mayo de 2017, organizada por la profesora Gallego Cuiñas, donde secuencialmente se habló de «Imaginarios de la casa en la literatura latinoamericana contemporánea» (Ana Gallego); «Casas de Papel» (Juan Calatrava); «Casas de muñecas: género y espacio teatral en el siglo XX» (Andrés Soria); «De Lima la Horrible al marco incomparable sevillano» (Fernando Iwasaki); «Obscuros: lugares fuera de lugar» (José Joaquín Parra); «Por una cartografía de la desaparición: líneas y subterráneos» (Enric Bou); «Arquitectura y Poesía» (Luis García Montero) y «Espacios para la escritura» (Javier Castellano Pulido y Tomás García Píriz).

Como resultado provisional de aquellos primeros encuentros, en esta primera y necesariamente parcialísima cartografía de las casas de citas se han reunido cinco de las investigaciones expuestas en alguna de las convocatorias realizadas. La de quien suscribe este galeato («Montaigne, Warburg y Roussel. Tres lugares fuera de lugar») se detiene en el análisis de las casas de citas edificadas por tres autores que no eran ni arquitectos ni exclusivamente escritores, aunque escribieron textos transgresores y construyeron, circulares, elípticas o rectangulares y sobre ruedas, en piedra, con ladrillos o con chapa de acero revestida al interior de caoba, bibliotecas para vivir solteros inmersos en un medioambiente propio de citas ajenas.

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA
CURSO DE VERANO
SEDE: CÁMARA DE LA CAPTURA
DE CÁMERA DE CÁMERA DE CÁMERA
21-23 DE SEPTIEMBRE DE 2014
Información, programa y matriculación
<http://cursosdeverano.unia.es/>

[CdC]
CASAS DE CITAS
LUGARES DE ENCUENTRO DE LA
ARQUITECTURA Y LA LITERATURA

MIÉRCOLES 21-9-014
09:00-11:30
JOSÉ JOAQUÍN PARRA BAÑÓN Universidad de Sevilla
Módulo de Arquitectura de la Luz
12:00-14:30
CÉSAR ANTONIO ACILBIA Casa de Estudios Académicos
Escuela de Arquitectura de Sevilla
15:00-18:00
ANTONIO ORTE GARCÍA Casa y Ciudad, Sevilla
Del Arte a los años 60: Historia y arquitectura

JUEVES 22-9-014
09:00-11:30
ENRIC BOU ARGUEDA Universidad de Sevilla, Sevilla
Módulo de Arquitectura de la Luz
12:00-14:30
CHARRA BERTOLA Universidad de Sevilla, Sevilla
Cuestiones de Arquitectura y de la Construcción
15:00-18:00
ANA GALLEGO CUÑAS Universidad de Granada
Escuela de Arquitectura de Granada

VIERNES 23-9-014
09:00-11:30
ANDRÉS SOBRA OLMEDO Universidad de Granada
Escuela de Arquitectura de Granada
12:00-14:30
LUIS GARCÍA MONTERO Universidad de Granada
Escuela de Arquitectura de Granada

CASAS DE CITAS
Lugares de encuentro entre Literatura y Arquitectura
Granada, 24-25-26 Mayo 2017

Seminarios de Literatura y arquitectura

Programa
24 de mayo
Matriculación: José Joaquín Parra Bañón
25 de mayo
Matriculación: Ana Gállego Cuñas
26 de mayo
Matriculación: Luis García Montero

CASAS de CITAS
LUGARES DE ENCUENTRO DE LA ARQUITECTURA Y LA LITERATURA

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA
CURSO DE VERANO
SEDE: CÁMARA DE LA CAPTURA
DE CÁMERA DE CÁMERA DE CÁMERA
21-23 DE SEPTIEMBRE DE 2014
Información, programa y matriculación
<http://cursosdeverano.unia.es/>

un
i
A

21-23 DE SEPTIEMBRE DE 2014
CÁMARA DE LA CAPTURA DE CÁMERA DE CÁMERA DE CÁMERA
JOSÉ JOAQUÍN PARRA BAÑÓN

21-23 DE SEPTIEMBRE DE 2014
CÁMARA DE LA CAPTURA DE CÁMERA DE CÁMERA DE CÁMERA
JOSÉ JOAQUÍN PARRA BAÑÓN

21-23 DE SEPTIEMBRE DE 2014
CÁMARA DE LA CAPTURA DE CÁMERA DE CÁMERA DE CÁMERA
JOSÉ JOAQUÍN PARRA BAÑÓN

Figura 3. Casas de citas anunciadas. © José Joaquín Parra 2018

Las formas arquitectónicas, los textos y las imágenes son, más que los vértices, los lados del triángulo, probablemente isósceles, que Enric Bou dibuja en «Ruinas, círculos, construcciones» para citar en una misma plaza, entre otros, a Péric, a Borges, a Iain Sinclair, a Gianni Biondillo, a Michele Monina y a Perejaume: para plantear correspondencias espirales entre *Lo infraordinario*, «Las ruinas circulares», *London orbital*, *Tangenziali*. *Due viandanti ai bordi della città*, *Tres dibujos de Madrid* y los mandalas, los palíndromos y los oxímoros entre otras figuras retóricas y otras posibilidades de lo circular. La circularidad, postula Bou, «genera una mirada repetitiva y dispar que permite observar el ritmo complementario de destrucción y construcción característico del progreso en el mundo» y la retórica, concluye «pone en evidencia contradicciones que son iluminadoras, despertando nuevos sentidos que van más allá del absurdo».

Juan Calatrava en «Escribir París: aspectos del deambular urbano en Balzac, Baudelaire y Zola» transita por el París decimonónico de la mano consecutiva de estos tres monumentales escritores parisinos, condicionados, cada uno desde su peculiar sensibilidad, por los fenómenos de transformación que en ese periodo estaba padeciendo la ciudad. Se sitúa a pie de obra, por ejemplo frente a las demoliciones mediante las que el prefecto Haussmann desventó la urbe insana e inhóspita con la intención militar de convertirla en capital de la modernidad, aunque esta operación de saneamiento y adcentamiento y engrandecimiento supusiera deshumanizarla. En su investigación se suscita veladamente la cuestión de si

fue París quien entre 1830 y 1870 produjo - es decir, engendró y forzó a ejercer de notarios, de urbanistas y de cronistas - a estos tres escritores y a sus obras sustanciales, o bien fueron ellos los que se la inventaron al proyectarla, más que al narrarla, en sus novelas y en sus poemas.

Ana Gallego se ocupa de los «Imaginarios de la casa en la literatura latinoamericana contemporánea», de «llevar a cabo un análisis de la representación de la casa a través de la literatura para ir más allá de su construcción material y entender a cabalidad la importancia - cultural, política y económica - de este espacio en el imaginario social contemporáneo». Por ello se detendrá en algunas casas ejemplares de la constelación latinoamericana, en algunas obras en las que esta tiene un papel protagonista (desde *La casa de cartón* de Martín Adán a *La casa de azúcar* de Silvina Ocampo), analizando el concepto de casa entendido bien como el lugar de la memoria, bien como un objeto ideológico o bien como una representación del género. Su minucioso análisis concluye afirmando que «escribir sobre la casa es escribir sobre el mundo, tal y como revelan no solo las poéticas de los escritores y las escritoras de este corpus, sino sus concepciones políticas, económicas, sociales y culturales».

Luis García Montero en «Arquitectura y poesía» expone algunas de sus «consideraciones sobre el modo concreto en el que la poesía se ha acercado a la arquitectura en su voluntad contemporánea de crear sentido», transitando para ello desde el número pionero que *La Gaceta Literaria* dedicó en abril de 1928 a la 'nueva arquitectura' hasta el Pedro Salinas que propone dejar de mirar ya la arquitectura; de Luis Lacasa, del que nos recuerda que admiraba la humildad de Tesenov, hasta Juan Ramón Jiménez redactando su *Diario del poeta recién casado*; y se demora con Federico García Lorca en su «Arquitectura del cante jondo» y en las cuatro columnas de cieno de la aurora de Nueva York. De Jaime Gil de Biedma el poeta granadino incluye completa «Barcelona ja no és bona, o mi paseo solitario en primavera», con sus sitios destartalados, los tristes edificios y las perspectivas desiertas bajo el sol, que le sirven de preámbulo para «acabar este paseo por las relaciones entre la poseía y la arquitectura de la mano de Joan Margarit», el poeta, profesor de cálculo estructural en una escuela de arquitectura barcelonesa, que en 1999 escribió: «No he creído nunca que las casas / fuesen ladrillo, hierro y hormigón».

En «Habitar, bordar, coser. Citas del teatro de Federico García Lorca» Andrés Soria se adentra en el interior de *La casa de Bernarda Alba* para dar comienzo a su análisis de las oposiciones entre espacio, género y clase en el teatro lorquiano. En su tesis hilvana a *Mariana Pineda*, mientras borda una bandera, con la *Tragicomedia de don Cristóbal* y la *señá Rosita*, en la que también se usa la aguja a menudo, para indagar en la dicotomía entre lo interior y lo exterior, lo privado y lo público, o lo doméstico y lo urbano, hasta arribar a la cueva y a la habitación pintada de rosa de *Bodas de sangre* y a los lugares de *Yerma* en lo que se cose. También se indaga

con este propósito en el ajuar de *Doña Rosita la soltera* y se le da cita a *El público* para «Bordar una rosa en la uña de un niño recién nacido» y para abordar la probable «transformación de la rosa erótica que las medias caladas de la Novia tenían a la altura del muslo».

Cinco habitaciones, por tanto, de una infinita casa de citas aún en proceso de construcción. Cinco habitaciones intercomunicadas de una posible constelación (Ruinas, círculos, construcciones; Montaigne, Warburg y Roussel. Tres lugares fuera de lugar; Escribir París: aspectos del deambular urbano en Balzac, Baudelaire y Zola; Imaginarios de la casa en la literatura latinoamericana contemporánea; Arquitectura y poesía; Habitar, bordar, coser. Citas del teatro de Federico García Lorca) dibujadas en esta *Biblioteca de Rassegna Iberistica*.

Casas de citas

Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura

editado por José Joaquín Parra Bañón

Ruinas, círculos, construcciones

Enric Bou

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract This article is organized around three groups of 'citations' from architectural forms, texts, images, which generate three options of imagination, representation and reading of space: ruins, circular constructions, and rhetoric (in particular figures of repetition). I discuss the story of Borges "Las ruinas circulares" and examples from Iain Sinclair, *London orbital* (2002), Gianni Biondillo and Michele Monina, *Tangenziali. Due viandanti ai bordi della città* (2010), and Nicolò Bassetti, Sapo Matteucci, *Sacro romano GRA* (2013). The circularity generates a repetitive and disparate look allowing the observation of a complementary rhythm of destruction and construction characteristic of progress in the world.

Sumario 1 Simbolismo del círculo. – 2 «Las ruinas circulares» de Jorge Luis Borges. – 3 Relatos 'circulares' salvajes. – 4 Retórica y circularidad.

Keywords Ruins. Circles. Rhetoric. Everyday life. Jorge Luis Borges.

Que la reina persista y el inmóvil rey oirá para siempre la trunca historia de *Las mil y una noches*, ahora infinita y circular
Jorge Luis Borges

1 Simbolismo del círculo

A partir del relato de Borges «Las ruinas circulares», y teniendo en cuenta el enfoque de Georges Perec en *Lo infraordinario*, este artículo se organiza en torno a tres grupos de 'citas' provenientes de formas arquitectónicas, textos, imágenes, que generan tres opciones de la imaginación, representación y lectura del espacio: las ruinas, las construcciones circulares, la retórica (en particular las figuras de repetición). Además del relato de Borges se discuten ejemplos de Iain Sinclair, *London orbital* (2002), Gianni Biondillo e Michele Monina, *Tangenziali. Due viandanti ai bordi della città* (2010), *Tres dibujos de Madrid, una acción con Perejaume* (2008). La circularidad genera una mirada repetitiva y dispar que permite observar el ritmo complementario de destrucción y construcción característico del progreso en el mundo.

El círculo es una forma omnipresente en nuestra relación con el espacio. El círculo ha tenido un sentido especial y mágico en todas las civilizaciones. Se encuentra en los primitivos poblados africanos o de la América del norte, en las ruinas de ciudades persas y musulmanas, en las espirales de Nazca (México) y en las ruinas de Stonehenge. También en los rosetones de las catedrales medievales, en las ciudades ideales concebidas durante el Renacimiento, en los trazados barrocos o en los mandalas urbanos hindúes¹ y en las ciudades hipercontemporáneas, desde las inevitables rotondas para canalizar el tráfico donde giramos sin rumbo, hasta proyectos futuristas como el Apple Campus en Cupertino, California. De la suma de un par de círculos surge la figura ovalada, que tiene un ejemplo notable en la sala Oval de la Bibliothèque Nationale en el Site Richelieu de París.² En este artículo me interesa analizar la organización en torno a tres grupos de 'citas' provenientes de formas arquitectónicas, textos, imágenes, que generan tres opciones de la imaginación, representación y lectura del espacio: las ruinas, las construcciones circulares, la retórica (en particular las figuras de repetición).

El círculo es un elemento simbólico de gran potencia, reconocible en todas las culturas. Representa la unidad, la integridad, la iluminación, el ciclo de vida y renacimiento, la rueda de la vida, y en muchas tradiciones religiosas, es el ojo que ve y lo sabe todo. El círculo es el símbolo más común, y tiene un significado universal. Es una de las primeras formas dibujadas por los seres humanos. No tiene ni principio ni fin, por lo que es un símbolo universal de la eternidad, la perfección, dios, lo infinito, y representa los ciclos del mundo natural. Signo de unidad, el círculo es la forma preferida para la igualdad, como la mesa redonda del Rey Arturo. El círculo, es probablemente una de las formas más importantes, está presente en toda la naturaleza, mientras que el cuadrado es una invención humana. El círculo representa la unión de lo terrenal y lo divino. La cruz rodeada por un círculo, presentes en muchas pinturas religiosas, es un ejemplo de la cuadratura del círculo. Carl Jung creía que el círculo simboliza los procesos de la naturaleza, el cosmos y los ciclos del universo, mientras que el cuadrado representa el universo tal como el hombre lo concibe y lo proyecta (Mallon 2013).

El círculo representa el sol y la luna. En la filosofía china, el Ying y el Yang ('oscuro-brillante', 'negativo-positivo') describe cómo fuerzas apa-

1 El mandala Chakra es la integración de la sabiduría y la compasión que proporciona el equilibrio. Es tántrico: lo masculino representado por el color azul de la compasión y lo femenino es de color rojo porque corresponde a la sabiduría.

2 Dos entradas del blog *Urban Networks* aporta una buena documentación sobre construcciones circulares: «Aproximación al círculo como estructura urbana: Ciudades circulares y otros trazados (parte primera)» <http://urban-networks.blogspot.com.es/2015/04/aproximacion-al-circulo-como-estructura.html>; http://urban-networks.blogspot.com.es/2015/04/aproximacion-al-circulo-como-estructura_25.html (2018-09-27).

rentemente opuestas o contrarias pueden en realidad ser complementarias, interconectadas e interdependientes en el mundo, y cómo pueden complementarse cada vez más entre sí. El Yin y el Yang representan la fusión de dos fuerzas cósmicas, cielo y la tierra, para formar una sola, el *tai chi*. El Yin, de color negro, simboliza la oscuridad. Encarna la energía femenina. Yang, de color blanco, simboliza la luz, y encarna la energía masculina. La interdependencia entre ambos elementos simboliza el movimiento equilibrado de los opuestos y representa los deseos del Tao para lograr principios de equilibrio de opuestos perfectos (Chevalier, Gheerbrant 1994, 191-5).

Estas columnas complementarias resumen las energías correspondientes del Ying y el Yang:

Ying	Yang
Oscuro	Claro
Materia	Espíritu
Tierra	Cielo
Femenino	Masculino
Pasivo	Activo
Tigre	Dragón
Abajo	Arriba
Norte	Sur
Agua	Fuego
Invierno	Verano
Sombra	Luz de sol
Receptivo	Creativo
Valles	Montañas
Números pares	Números impares
Luna	Sol
Frío	Calor
Muerte	Vida

A menudo el círculo se representa como un dragón o una serpiente que se muerde la cola, que es un símbolo de renacimiento, la eternidad, y encarna el interminable ciclo del cambio.

En las culturas asiáticas el mandala ocupa un lugar especial. Mandala es una palabra proveniente del sánscrito que define cualquier círculo u objeto con forma circular, como el sol o la luna. En el discurso religioso de la India, el término *mandala* se refiere a un área espiritual o sagrada, a un círculo, a un diagrama concéntrico o a un grupo de objetos - formas divinas y humanas, terrenales o cósmicas, ideas y símbolos - organizados en un patrón reunido alrededor de un punto central. En el Tíbet, los *mandalas* se usan para decorar y santificar templos y hogares; en ritos

de iniciación para monjes y gobernantes; y como el foco de visualización del clero y de adoración por los feligreses, así como para fines funerarios, acompañando al cuerpo del difunto durante la cremación.

Una variante de la circularidad en formato textual la identificamos en un libro de Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes* (1961), que es un conjunto de diez sonetos impresos en papel con cada línea impresa en una tira separada. Aunque los diez sonetos no tienen el mismo esquema de rima, pero sí la misma rima, cualquier verso de un soneto puede combinarse con cualquiera de las otras nueve, permitiendo 10^{14} (= 100.000.000.000.000) poemas diferentes. Cuando Queneau tuvo problemas para diseñar el libro, solicitó la ayuda del matemático Francois Le Lionnais, y en el proceso crearon Oulipo (De Bary 2014). La versión original en francés del libro fue diseñada por Robert Massin. Existe en Internet una versión que permite generar un soneto distinto con el movimiento del cursor por encima de cualquiera de los versos.³

2 «Las ruinas circulares» de Jorge Luis Borges

Este conocido relato del escritor argentino Jorge Luis Borges fue publicado en diciembre de 1940 en la revista literaria *Sur*. En 1941 lo incluyó en la colección *El jardín de senderos que se bifurcan*, que más tarde formó parte de *Ficciones* (1944). El argumento de «Las ruinas circulares» es en apariencia muy sencillo y retoma viejas obsesiones del escritor argentino: un hombre llega a las ruinas de un antiguo templo circular. Tiene un único objetivo que es crear un ser humano a través del sueño y trasladarlo a la realidad. Al principio el hombre sueña que está en el centro de un anfiteatro de estudiantes a los cuales les dicta lecciones. Un día el hombre se despierta y durante muchas noches no puede dormir. Reconoce que su primer intento ha sido un fracaso y decide buscar otro método de trabajo. Después de una pausa y de observar varios ritos de purificación y adoración a los dioses, el hombre se duerme y sueña con un corazón. Noches, días y años pasan y el hombre crea a su hijo, de fragmento en fragmento; prestando atención a cada detalle. Finalmente, el joven está completo, pero no habla y no se incorpora; solo sueña. El hombre le pide ayuda al dios del fuego para darle vida a su hijo y que llegue a tener conciencia. El joven se despierta como un hombre de carne y hueso y es enviado a otro templo. Sólo el soñador y el dios del fuego saben que el hijo es una creación, un hombre soñado; no es un hombre real. Al pasar el tiempo, el soñador se entera de que hay un hombre en otro templo que puede caminar por encima del fuego sin sentir dolor. El hombre sabe que este es su hijo y

3 <http://www.growndodo.com/wordplay/oulipo/10%5E14sonnets.html> (2018-09-27).

se preocupa por la posibilidad que él se entere que no es un ser humano, sino una proyección de otro. Se acerca de repente un gran fuego al templo del soñador. El hombre acepta que ha llegado su momento de morir y camina hacia el fuego. Pasa por las llamas sin dañarse, y en ese momento comprende que él también es una proyección, un sueño de otro hombre.

Entre los varios temas que introduce la narración, destaca el regreso del infinito, la leyenda del Golem y el proceso de creación literaria. Según Jaime Alazraki (1971, 17), los temas de circularidad y de regreso infinito en «Las ruinas circulares» se pueden relacionar con la noche 602 de *Las mil y una noches*. En «Magias parciales del Quijote», Borges habla de su interpretación de la noche 602:

Esta compilación de historias fantásticas duplica y reduplica hasta el vértigo la ramificación de un cuento central en cuentos adventicios, pero no trata de graduar sus realidades, y el efecto (que debió ser profundo) es superficial, como una alfombra persa. Es conocida la historia liminar de la serie: el desolado juramento del rey, que cada noche se desposa con una virgen que hace decapitar en el alba, y la resolución de Shahrazád, que lo distrae con fábulas, hasta que encima de los dos han girado mil y una noches y ella le muestra su hijo. La necesidad de completar mil y una secciones obligó a los copistas de la obra a interpolaciones de todas clases. Ninguna tan perturbadora como la de la noche DCII, mágica entre las noches. En esa noche, el rey oye de boca de la reina su propia historia. Oye el principio de la historia, que abarca a todas las demás, y también - de monstruoso modo -, a sí misma. ¿Intuye claramente el lector la vasta posibilidad de esa interpolación, el curioso peligro? Que la reina persista y el inmóvil rey oirá para siempre la trunca historia de *Las mil y una noches*, ahora infinita y circular. (Borges 1997, 78)

A pesar de que la noche 602 no existe en la versión borgeana, es fundamental la centralidad que le atribuye el escritor argentino. Aquí la circularidad es recurrencia, espiral, algo idéntico y distinto, que puede leerse en el texto de Borges - citando a Donald Shaw (1976, 26) - como símbolo de futilidad infinita y unanimidad universal.

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben. (Borges 1997, 79)

Lo que interesa a Borges es esta *mise en abîme*, en la que se produce un efecto de doble, el cuento dentro del cuento, perdiendo noción de quién es el verdadero autor, quién el verdadero espectador o lector. Poniendo en entredicho las fronteras vaporosas entre sueño y realidad, o la misma noción de autor. La narración se puede leer como una metáfora cuyo soñador es un escritor y el «hijo» su creación literaria (Lindstrom 1990, 74).

Para Borges es clave la idea del eterno retorno. Este es un concepto, que Borges toma como base para la creación del escenario y la simbología sobre los que se desarrolla el argumento. Por el hecho de que las ruinas son circulares, se hace evidente la alusión a una concepción no lineal de la realidad. Por ello son constantes las referencias a lo cíclico, a lo circular: «A veces lo inquietaba la impresión de que ya todo eso había ocurrido»; «Para reanudar la tarea [de soñar] esperó que el disco de la luna fuera perfecto» (Borges 1997, 79). Insiste en las ideas de repetición cíclica, como el ciclo lunar que se repite cada mes. Llega incluso a aludir al dragón que se devora a sí mismo y representa el eterno retorno, la naturaleza cíclica de las cosas: «Porque se repitió lo acontecido hacía muchos siglos. Las ruinas del dios del fuego fueron destruidas por el fuego» (79). El fuego tiene un doble sentido: representa purificación o renacimiento, y a su vez destrucción. El fuego destruye para volver a crear, puesto que es una fuerza revitalizadora. Mediante la creación se produce un ordenamiento de la realidad: «Al principio los sueños eran caóticos pero después fueron de naturaleza dialéctica» (79). El orden que el autor decide darle a los elementos no es lineal, es dialéctico. Un orden en el que el desarrollo depende de la lucha de los contrarios y de un eterno nacimiento de nuevas realidades a partir de estos enfrentamientos.

Las referencias a la arquitectura en el relato nos remiten a templos antiguos, en ruinas y abandonados. El término templo es fundamental para revelar el despertar de la conciencia; las edificaciones sacras sirven para atraer el favor de los dioses y establecer el puente de comunicación con lo sagrado, con una realidad superior. Algunas marcas iluminan unos pocos detalles físicos: «Ese redondel es un templo que devoraron los incendios antiguos, que la selva palúdica ha profanado» (Borges 1997, 79). Hay una idea de supervivencia. La rutina conserva todavía marcas del pasado brillante. Son edificaciones agónicas, señaladas como ruinas, incapaces de proteger, que han sido invadidas por la selva, pájaros de presagios o un cíclico incendio. A pesar de su debilidad sobreviven en un submundo mágico: la selva no acaba por ahogarlas ni las llamas aniquilan esas ruinas.

En «Las ruinas circulares» se esconden otras dos referencias fundamentales para Borges. La *Divina Comedia* y Emerson.

Borges sintió una fuerte pasión por la *Comedia* de Dante. Lo que admira en especial es la perfecta arquitectura poética del libro. En su juventud despreció la combinación de lo poético y lo narrativo, pero después admiró precisamente la narratividad de la *Comedia* en la que Dante, se convierte

en protagonista de la acción: «Dante está aterrado, siente miedo, opina sobre las cosas» (Borges 1994, 214). El paso del Infierno, la penosa subida hasta la montaña del Purgatorio para alcanzar, el Paraíso Terrenal y luego el cielo es un recurso narrativo que permite a Dante desdoblarse en tres figuras que indagan en el alma humana: Dante-autor, Dante-narrador y Dante-personaje (Villarrubia 2004).

La *Comedia* es un libro de fuerte estructura: tres partes o círculos que corresponden al infierno, purgatorio y paraíso, de treinta y tres cantos cada una. El carácter arquitectónico del libro era resaltado en uno de los textos sobre Dante:

En una epístola famosa, dirigida a Can Grande della Scala, Dante Alighieri advierte que su *Comedia*, como la Sagrada Escritura, puede leerse de cuatro modos distintos y que el literal no es más que uno de ellos. Dominado por los versos precisos, el lector, sin embargo, conserva la indeleble impresión de que los nueve círculos del Infierno, las nueve terrazas del Purgatorio y los nueve Cielos del Paraíso corresponden a tres establecimientos: uno de carácter penal, otro penitencial, y otro – si el neologismo es tolerable – premial. Pasajes como *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate* fortalecen esa convicción topográfica, realzada por el arte. (Rodríguez Risquete 2005, 211)

Además a Borges le fascinaba la capacidad sintética – el poder de las imágenes – del libro:

Una novela contemporánea requiere quinientas o seiscientas páginas para hacernos conocer a alguien, si es que lo conocemos. A Dante le basta un solo momento. En ese momento el personaje está definido para siempre. Dante busca ese momento central inconscientemente. Yo he querido hacer lo mismo en muchos cuentos y he sido admirado por ese hallazgo, que es el hallazgo de Dante en la Edad Media, el de presentar un momento como cifra de una vida. En Dante tenemos esos personajes, cuya vida puede ser la de algunos tercetos y sin embargo esa vida es eterna. Viven en una palabra, en un acto, no se precisa más; son parte de un canto, pero esa parte es eterna. Siguen viviendo y renovándose en la memoria y en la imaginación de los hombres. (Borges 1994, 213)

En la ilustración de Gustave Doré para el episodio final de la *Commedia* se insiste en la idea de circularidad.

La llegada del protagonista al paraíso la representa Doré con un círculo central formado por los ángeles y beatos en vuelo y en el en el punto más central de esa gran luz Dante ve tres círculos, que corresponden a las tres personas de la Trinidad.

«Circles» es un ensayo de Emerson, publicado por primera vez en 1841. El ensayo consiste en una visión filosófica de la amplia gama de círculos que uno puede encontrar en toda la naturaleza. En la frase que abre el ensayo, Emerson (1904, 301) afirma: «The eye is the first circle; the horizon which it forms is the second; and throughout nature this primary figure is repeated without end. It is the highest emblem in the cipher of the world» (El ojo es el primer círculo. El horizonte que se forma es el segundo y en toda la naturaleza esta figura primaria se repite. Es el emblema más alto en el cifrado del mundo⁴).

Al filósofo norteamericano dedicó Borges un soneto que incluye también unas referencias circulares:

Ese alto caballero americano
cierra el volumen de Montaigne y sale
en busca de otro goce que no vale
menos, la tarde que ya exalta el llano.

Hacia el hondo poniente y su declive,
hacia el confín que ese poniente dora,
camina por los campos como ahora
por la memoria de quien esto escribe.

Piensa: Leí los libros esenciales
y otros compuse que el oscuro olvido
no ha de borrar. Un dios me ha concedido

lo que es dado saber a los mortales.
Por todo el continente anda mi nombre;
no he vivido. Quisiera ser otro hombre.
(Borges 1974, 911)

Cortínez impuso una lectura de este soneto en clave cervantina que me parece cogida por los pelos: «Tan presente está el Ingenioso Hidalgo en nuestro contexto cultural que el texto borgiano puede darse el lujo de omitir la referencia explícita. El poema contiene suficientes situaciones

4 Si no se indica lo contrario las traducciones son del Autor.

claves como para dejarle al lector la tarea y la satisfacción de completarlo» (Cortínez 1982, 101). Sería más justo constatar una vez más, como en el relato de «Las ruinas circulares», la condición de engarce conectivo entre tradiciones culturales, en una suerte de intertextualidad (Emerson y Montaigne) y la voluntad «circular» de proyectarse en otros seres humanos.

3 Relatos ‘circulares’ salvajes

En los últimos veinte años del siglo XX y principios del siglo XXI se han publicado un nuevo tipo de libro de viajes en el que se presenta el viaje a lugares cercanos – los llamados no lugares. Estos libros han reinventado un género literario bien establecido y han hecho que observamos con ojos nuevos la experiencia del viaje. Mi tesis es que con estos libros, un género literario bien establecido se reinventa, y la experiencia del viaje se modifica en maneras inesperadas (Bou 2013).

Estos libros son variantes los libros de viajes que exploran el propio país. Debido a la censura y el alejamiento de las principales tendencias culturales europeas, estos libros tenían en los años sesenta un fuerte componente social y crítico. Era una forma obvia de introducir la crítica social y el comentario sobre la situación política que sólo era posible a partir de la observación de una realidad atrasada. Cela escribió en su *Viaje a la Alcarria* (1946): «este libro no es una novela, sino más bien una geografía» (16-17). Incluyó en los viajes descripciones «tremendistas» de un realismo intenso (Henn 2004). De un modo similar Juan Goytisolo en *Campos de Níjar* (1960) o en *La Chanca* (1962), efectuó exploraciones de carácter similar. Los viajes pueden ser fácilmente relacionados con su obra de ficción, su cambio de un estilo neorrealista a uno mucho más experimental, siempre luchando con la provocación, para denunciar y para indagar sobre su propia identidad sexual. Estos viajes son sólo la punta del iceberg de una tradición muy rica de relatos de viajes con un aspecto social muy importante, escritos bajo la dictadura de Franco como una manera de denunciar los problemas políticos, sociales y culturales del país (Schwartz 1970; Henn 1988).⁵

5 Las exploraciones del propio país tienen una tradición propia. Con el Romanticismo y el aumento de los viajes se creó un nuevo interés. *Viagens na minha terra* (1846) del portugués Almeida Garrett es un buen ejemplo del interés inicial por el propio país. En 1889 Santiago Rusiñol y Ramon Casas viajaron en carro por Cataluña en una especie de anti-viaje. Sus artículos publicados en *La Vanguardia* son una crónica literaria excelente. Esto coincidió, naturalmente, con un momento de rechazo de la sociedad industrial, siguiendo la maestría impuesto por los artistas de la *Pre-Raphaelite Brotherhood* en Gran Bretaña. Entre muchos otros, vale la pena mencionar libros como los de Antonio Ferres y Armando López Salinas, *Caminando por las Hurdes* (1960), Alfonso Grosso y Armando López Salinas, *Por el río abajo* (1960), Alfonso Grosso y José Agustín Goytisolo, *Hacia Morella* (1961), Alfonso Grosso y Manuel Barrios, *A poniente desde el Estrecho* (1962).

Los escritores de la década de 1960 entran en las dos categorías establecidas por Kowalewski: «the authors may be celebrating the local and unfamiliar or – in a long tradition of social exploration – exposing and investigating conditions at home that most would prefer to ignore» (los autores pueden explorar lo local y poco familiar o, en una larga tradición de exploración social, exponer e investigar las condiciones en el propio país que la mayoría preferiría ignorar) (Kowalewski 1992, 13). Celebración y denuncia es una característica fundamental de estos libros. Los viajeros adoptan una actitud excéntrica. Según Hambursin, la excentricidad, se entiende como alejarse de un centro, y es característica de cualquier viaje. Algunos de estos viajeros, se alejan de otra centralidad, la del mismo género del libro de viajes, estableciendo otra forma codificada de viajar y escribir sobre la experiencia, como en el caso de Xavier de Maistre en su *Voyage autour de ma chambre* (Hambursin 2004, 68). Hambursin relacionó el viaje de Cortázar, *Losonautas de la cosmopista* (1983) con la excentricidad (2004, 82), porque los viajes excéntricos y la escritura excéntrica son indispensables para huir de las convenciones de una sociedad rígida, y para poder re-centrar la existencia, proporcionando herramientas para «forzar el desgarramiento de una realidad con frecuencia demasiado superficial y quizá incluso engañosa, si la mirada no es más que un vistazo negligente y pasajero» (Cortázar, Dunlop 1983, 242).

Asimismo, estos libros de viaje siguen las especificaciones auto-impuestas por el llamado «art of the project» (Forsdick 2005). Las específicas condiciones del espacio (itinerario) y el tiempo (duración), así como los actos mentales y actos materiales que se deben realizar, significan que es como un viaje donde el viajero tiene que fingir que no está familiarizado con los lugares visitados. Las especificaciones tienen un claro sentido irónico y gratuito. En muchos casos, hay muy poca cosa sobre la que escribir, las digresiones y desviaciones se convierten en la esencia misma del proyecto. Hay un elemento de simulación y parodia: se trata de viajeros que actúan como si estuvieran explorando un territorio desconocido y exótico. Las normas básicas son esenciales para este tipo de experiencia y obligan al viajero a adoptar una determinada línea de conducta en un contexto específico, evitando así los peligros de un discurso más elemental y sobre aspectos de metodología del viaje (Gratton, Sheringham 2005, 19). Se podría añadir que es precisamente la parodia de las actitudes convencionales de viaje, y el uso de la ironía, lo que permitirá a los viajeros a adoptar un acercamiento distante a lo que ven.

Este tipo de enfoque permite a los viajeros observar la vida cotidiana desde una perspectiva muy diferente. Es una actitud muy cercana a los intereses antropológicos de Georges Perec. En 1973 Perec inventó el término *infra-ordinaire* para referirse a los aspectos mínimos de la realidad que encontraba particularmente atractivos y merecedores de un interés de estudio: «Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est il? Ce

qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire?» (Perec 1989, 11). Perec se interesaba por el ruido de fondo de la vida, por lo que parece invisible, pero que es lo esencial de lo cotidiano, es decir los aspectos en apariencia más banales y creía que había necesidad de hablar de ellos. Proponía una estimulante observación minimalista de la realidad. El autor francés reivindicaba la necesidad de interrogar, en el sentido de analizar, lo cotidiano: «Interroger l'habituel. Mais justement, nous y sommes habitués. Nous ne l'interrogeons pas, il ne nous interroge pas, il semble ne pas faire problème, nous le vivons sans y penser, comme s'il ne véhiculait ni question ni réponse, comme s'il n'était porteur d'aucune information. Ce n'est même plus du conditionnement, c'est de l'anesthésie. Nous dormons notre vie d'un sommeil sans rêves. Mais où est-elle, notre vie? Où est notre corps? Où est notre espace?» (11). Perec se daba cuenta de que tenemos los ojos habituados a buscar en nuestro hábitat sólo cosas inusuales, prestando más atención a lo excepcional y olvidando la anonimidad de lo «endótico», término que oponía a lo exótico. Para empezar a investigar lo «infraordinario» Perec nos invitaba a hacernos preguntas en apariencia inocentes, triviales y casi sin sentido, pero que provocan la discontinuidad entre signos y hábitos de observación. La extrañeza según Perec es una técnica de observación que requiere perseverancia e imaginación y que es difícil de sistematizar: «Peut-être s'agit-il de fonder enfin notre propre anthropologie: celle qui parlera de nous, qui ira chercher en nous ce que nous avons si longtemps pillé chez les autres. Non plus l'exotique, mais l'endotique» (11-12).

Quiero prestar una especial atención a tres ejemplos de viajes salvajes y circulares, que explotan, entre otros, el concepto de tercer paisaje, adentrándose «endóticamente» en unos lugares muy conocidos, escenarios de la vida cotidiana, pero que consiguen descubrir con nuevos ojos. Son los libros de Iain Sinclair, *London orbital* (2002), Gianni Biondillo e Michele Monina, *Tangenziali. Due viandanti ai bordi della città* (2010), Nicolò Bassetti, Sapò Matteucci, *Sacro romano GRA* (2013).⁶ Además de la

6 Habría ejemplos relativamente similares en español, aunque ninguno goza de las dimensiones y dedicación de los libros que analizo aquí. Véase, por ejemplo: Alfonso Armada, *España de sol a sol* (2001), un libro que narra un viaje de 51 días por la península ibérica en el verano de 2000, con el subtítulo de *Cuaderno de estío*. Es «una respuesta a problemas sociales comunes a las sociedades posindustriales en un mundo globalizado, rebasa de hecho el espacio de viaje físico y las fronteras de la Península Ibérica» (Champeau 2011, 310). Ese mismo año, también durante el mes de agosto, Manuel Vázquez Montalbán publicó un artículo diario en *El País* bajo el título «La vuelta a la cazuela de España. De Port Bou a Hendaya». Esther García Llovet: «La M-30, gran velada», en *Madrid, con perdón* (2012) la ingeniera Alcázar sigue el recorrido de la M-30 en automóvil fijándose en los edificios y situaciones más notables. Ignasi Riera, *Off Barcelona* (1993); Javier Pérez Andújar, *Paseos con mi madre* (2011); Matthew Tree, *CAT. Un anglès viatja per Catalunya per veure si existeix* (2001); Perejaume, *Tres dibujos de Madrid* (2008).

excentricidad y de la parodia del viaje hay varios elementos comunes a los tres libros: el hecho de explorar un terreno cotidiano, pero casi invisible, caminando, desde una perspectiva cercana a la de Perec. Estas caminatas también se pueden relacionar con la dromomanía, la inclinación excesiva u obsesión patológica por trasladarse de un lugar a otro.⁷

London orbital recoge la crónica de las diversas etapas que Sinclair y algunos amigos efectúan para recorrer a pie toda la M25. La autopista M25 (en inglés, *M25 Motorway* o *London Orbital*) es un monstruo asfáltico, una autopista semiurbana de circunvalación, con un recorrido de 195,5 km, que rodea a la ciudad de Londres. En gran parte del recorrido, la autopista tiene seis carriles (tres por sentido). La autopista fue ampliada a diez carriles entre los enlaces 12 y 14, y a doce carriles entre el 14 y 15, en noviembre de 2005. J.G. Ballard escribió acerca de este libro que era una brillante viaje de descubrimiento de los poco recomendables lugares fronterizos de Londres:

It isn't often that one reads a book and is convinced that it's an instant classic, but I'm sure that *London Orbital* will be read 50 years from now. This account of his walk around the M25 is on one level a journey into the heart of darkness, that terrain of golf courses, retail parks and industrial estates which is Blair's Britain. It's a fascinating snapshot of who we are, lit by Sinclair's vivid prose, and on another level a warning that the mythological England of village greens and cycling aunts has been buried under the rush of a million radial tyres.⁸

No es frecuente que uno lea un libro y esté convencido de que ya es un clásico, pero estoy seguro de que *London Orbital* se leerá dentro de 50 años. Este relato de su paseo por la M25 es en cierto modo un viaje al corazón de la oscuridad, ese terreno de campos de golf, parques comerciales y polígonos industriales que es la Gran Bretaña de Blair. Es una instantánea fascinante de lo que somos, iluminada por la vívida prosa de Sinclair, y en otro nivel una advertencia de que la mitológica

7 El hombre que se utilizó como ejemplo de dromomanía para la comunidad médica en Europa fue un instalador de gas de Burdeos, un tal Albert Dadas. Fue admitido en el Hospital Saint-André en Burdeos en 1886, después de su regreso de un viaje épico que le había llegado hasta San Petersburgo. Estaba agotado, pero también confundido, vago y nebuloso, y no podía recordar dónde había estado y qué había hecho. El doctor Philippe Tissié escribió una tesis doctoral en 1887 en la que analizó el caso de Albert Dadas, uno de los primeros casos de *fugueur* en la literatura científica. La escapada se convirtió en una patología diagnosticable. Dadas viajaba de forma obsesiva, extraña, a menudo sin documentos de identidad y, a veces sin identidad, sin saber quién era o por qué estaba viajando, y solo consciente de su próxima etapa. En el momento del «regreso» no tenía idea de dónde había estado, pero bajo hipnosis revivió las semanas y años perdidos (Hacking 1998, 17).

8 <https://www.theguardian.com/books/2002/dec/01/bestbooksof2002> (2018-09-27).

Inglaterra de verdes pueblecitos y tías en bicicleta ha sido enterrada bajo la prisa de un millón de neumáticos radiales.

Ballard subrayaba el valor del libro como retrato de una época decadente, como fue la de Blair. En 2006, Sinclair editó *London: City of Disappearances*, una antología de la ausencia en la ciudad, considerada como un lugar de amnesia, despojo y pérdida, donde los restos del olvido forzoso y el olvido involuntario reconfiguran la memoria personal e histórica así como el paisaje cultural y físico (Sinclair 2006, 2). En esta antología y en *London Orbital*, Sinclair recupera las historias desvanecidas de figuras renegadas, espacios olvidados, objetos perdidos. La suya es una expedición desesperada, teñida de sátira, huyendo de la retórica de inspiración *thatcheriana* (el último tramo de la autopista fue inaugurada el 29 de octubre de 1986 por la *Iron Lady*), como si fuera el lacito que adorna el pastel que es Londres. El círculo a pie es planteado también como una maniobra para huir de otro círculo: el mal gusto de la *Millennium Dome*, el gran edificio en forma de cúpula, originalmente utilizado para albergar la *Millennium Experience* (Experiencia del Milenio), una exposición que organizó para conmemorar el comienzo del tercer milenio. Ubicada en la península de Greenwich en el sudeste de Londres, la exposición estuvo abierta al público desde el 1 de enero hasta el 31 de diciembre de 2000.

Sinclair percibe la brutal estructura como un muro que protege y limita la ciudad. La experiencia de caminar por los márgenes de la autopista le permite constatar la existencia de un microclima cultural propio: en muchos tramos, hay pasillos tóxicos formados por zonas de gestión de residuos y vertederos, instalaciones de contenedores y parques empresariales, complejos industriales y lugares de alojamiento para la noche. La perspectiva desde la que Sinclair observa la M25 se puede relacionar con la de Mike Davis en *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles* (1990), un libro en el que investiga cómo Los Ángeles contemporánea ha sido moldeada por diferentes fuerzas poderosas a lo largo de su historia. El libro comienza con Davis visitando las ruinas de la comunidad socialista de Llano, organizada en 1914 en lo que hoy es *Antelope Valley* al norte de Los Ángeles. La comunidad se mudó en 1918, dejando atrás el 'fantasma' de un futuro alternativo para Los Ángeles. Se puede asociar también con los libros de W.G. Sebald que dibujan torturados mapas mentales acerca del olvido europeo. Una constante del libro, al observar y comentar los lugares por los cuales transita a pie es la crítica de que el pasado desaparece a expensas del futuro, sin ningún tipo de discurso crítico:

Heathrow is its own city, a Vatican of the western suburbs. London flatters itself in insisting on the connection. The airport complex with its international hotels, storage facilities, semi-private roads, is as detached from the shabby entropy of the metropolis as is the City, the original

walled settlement. They have their own rules, their own security forces, the arrogance of global capitalism. They service Moloch in whatever form he chooses to reveal himself; they facilitate drug/armament, blood/oil economies. (Sinclair 2002, 238)

Heathrow es su propia ciudad, un Vaticano de los suburbios del oeste. Londres se jacta insistiendo es esta comparación. El complejo del aeropuerto con sus hoteles internacionales, instalaciones de almacenamiento, carreteras semiprivadas, está tan alejado de la entropía destartalada de la metrópolis como lo está la Ciudad, el asentamiento amurallado original. Tienen sus propias reglas, sus propias fuerzas de seguridad, la arrogancia del capitalismo global. Prestan servicio a Moloch en la forma que prefiera revelarse; facilitan las economías de drogas/armamento, sangre/petróleo.

El libro está plagado de comparaciones ocurrentes como la anterior. Y también de asociaciones de carácter arquitectónico. En una de las etapas identifica gracias a una gran X un edificio anónimo, que es la sede de la empresa Xerox:

The buildings along Western Avenue don't want to be there; they'd prefer Satellite City. Or Las Vegas. Phoenix, Arizona, with Scunthorpe weather. They'd like to be closer to Heathrow's lingua franca. Mediterranean green glass. Low level units with a certain lazy elegance. Super-Cannes functionalism interspersed with Fifties grot. The heritag-ed emblems of an old riverside pub, The Swan & Bottle, have been banished by their corporate operators, Chef & Brewer, to the top of a wooden pole. That stares insolently at the slick shoebox of: X (The Document Company XEROX). The Xerox building is designed to look like office machinery, a shredder or printer. The windows are an enigmatic blue-green. Like chlorine. Xerox, Western Avenue, is a swimming pool on its side; from which, by some miracle of gravity, water doesn't spill. That's the concept: intelligent water. X marks the spot. Uxbridge is made from Xs. Lines of cancelled typescript. Fields planted with barbed wire.

The Xerox building duplicates itself; come back tomorrow and there'll be another one, and another. And another. (Sinclair 2002, 218)

Los edificios a lo largo de Western Avenue no quieren estar allí; preferirían Satellite City. O Las Vegas. Phoenix, Arizona, con clima de Scunthorpe. Les gustaría estar más cerca de la lingua franca de Heathrow. Vidrio verde mediterráneo Unidades de bajo nivel con cierta elegancia perezosa. Funcionalismo de Super-Cannes intercalado con grot de los años cincuenta. Los emblemas patrimoniales de un viejo pub junto al río, Swan & Bottle, han sido desterrados por sus operadores corporativos,

Chef & Brewer, a la parte superior de un poste de madera. Que mira con insolencia a la eficiente caja de zapatos resbaladiza de: X (The Document Company XEROX). El edificio Xerox está diseñado para parecerse a una máquina de oficina, una trituradora o impresora. Las ventanas son de un enigmático azul-verde. Como el cloro. Xerox, Western Avenue, es una piscina en su lado; de donde, por algún milagro de la gravedad, el agua no se derrama. Ese es el concepto: agua inteligente. X marca el lugar. Uxbridge está hecho de Xs. Líneas borradas de texto mecanografiado. Campos protegidos con alambre de púas.

El edificio Xerox se duplica a sí mismo; vuelve mañana y habrá otro, y otro. Y otro.

Es notable la habilidad para convertir en sinécdoque el edificio anónimo: horror arquitectónico que se reproduce con la facilidad de apretar un botón. Sinclair se mueve cómodamente en el terreno de la investigación psicogeográfica, que plantea la hipótesis de que las diferentes zonas dentro del paisaje urbano se agrupaban en torno a puntos de atracción o repulsión fundamentales. Estos puntos clave o núcleos psicogeográficos se designaron como *plaques tournantes* (o 'lugares de inflexión'). Al trazar la distribución de las *plaques tournantes* dentro de la ciudad, los situacionistas argumentaron que podían comenzar a detectar las diferentes formas en que la geografía de la experiencia urbana cotidiana generaba modos específicos de comportamiento consciente e inconsciente. A diferencia de la práctica de la psicogeografía que se ejerce principalmente a través de las derivas, paseos sin rumbo con los que se puede recoger experiencias y cambios ambientales en las ciudades, estos paseantes tienen un objetivo fijo muy preciso efectuar a pie el recorrido de un cinturón de ronda: *orbital* en Londres, *tangenziale* en Milán y *GRA* en Roma.

Siguiendo el modelo del libro de Sinclair y a pesar de que la *tangenziale* de Milán sea un cinturón de ronda *interruptus*, Gianni Biondillo y Michele Monina escribieron *Tangenziali. Due viandanti ai bordi della città*. Allí se platearon seguir a pie el recorrido de la autopista que rodea en un círculo la ciudad de Milán. Los autores exploran una ciudad desaparecida, o los restos kistch de la ciudad del futuro. Como por ejemplo los símbolos de la era Berlusconi: la gran torre de Mediaset, en Cologno, visible desde muy lejos, imponente e invasiva en el contexto, que puede ser leída como símbolo de la abusiva difusión de la cultura de la televisión comercial. También observan las huellas, numerosas y discretas, de los nuevos ciudadanos, los nuevos milaneses, que han venido a buscar trabajo y que han sido abandonados en el CIE (Centro per l'identificazione e l'espulsione degli immigrati) de la vía Corelli. Para dar una mayor entidad a su caminar suburbano se comparan a sí mismos con el alpinista que disfruta de un tiempo lento para mejor observar esa realidad desconocida:

Come due alpinisti d'altri tempi apriamo nuove strade, nuovi percorsi pedestri, là, sotto il muso rabbioso dei TIR, delle macchine, a un passo dal caos, dal traffico ingolfato, dal ribollire dell'asfalto. Andiamoci, scopriamo come muta il paesaggio, ch  davvero di paesaggio dobbiamo parlare. Apriamo gli occhi, guardiamo, impariamo a riconoscerlo, o riconosciamo la differenza dei nostri sguardi... Facciamolo. Con tutta la calma che occorre, senza neppure organizzarlo troppo, giusto una borraccia, giusto una vecchia mappa macilenta. Prendiamoci il tempo che ci vuole, perdiamolo, anzi. Perdiamo il tempo recuperato da tutti gli altri che ci sfrecciano accanto. Sprechiamolo. Diamogli una dimensione che la citt  non conosce pi . Facciamolo. A piedi. A passo d'uomo. (Biondillo, Monina 2010, 30)

Como dos alpinistas del pasado abrimos nuevos caminos, nuevos senderos peatonales, all , bajo el hocico enfadado del TIR, de los coches, a un paso del caos, del tráfico inundado, del burbujeo del asfalto. Vamos, descubramos cómo cambia el paisaje, porque realmente necesitamos hablar sobre el paisaje. Abrimos nuestros ojos, miramos, aprendemos a reconocerlo, o reconocemos la diferencia de nuestras miradas... Hagámoslo. Con toda la calma que sea necesaria, sin siquiera organizarla demasiado, solo con una cantimplora, solo con un viejo mapa macilento. Tomemos el tiempo que sea necesario, vamos a perderlo, de hecho. Perdamos el tiempo recuperado por todos los demás que pasan como flechas junto a nosotros. Desperdic moslo. D mosle una dimensión que la ciudad ya no sabe. Hagámoslo. A pie. A paso de tortuga.

Biondillo y Monina tienen plena conciencia de lo imposible de su aventura, cuando la literatura de viajes parece no tener sentido porque vivimos en una época en la conocemos los lugares más recónditos del planeta, y estamos a un clic de distancia navegando con *Google Earth*, ya sea en la esquina de casa o de un atolón de nombre impronunciable en los Mares del Sur, bajo el yugo de los viajes *last minute* y la dictadura de *Lonely Planet* o los programas de viajes en televisión:

Non avendo pi  senso il viaggio volto alla scoperta di un luogo e della storia del popolo che in questo luogo abita, l'ho interpretato come una deriva, il cui percorso   delineato da continui salti spazio-temporali, un percorso simile a quello dei naviganti di Internet, che passano da un link all'altro e si trovano spesso a visitare siti a sei gradi di separazione dal punto di partenza. Viaggi per il mondo (o anche dentro me stesso) dettati dalla curiosit  e da una casualit  che, per , tanto casuale non  . (Biondillo, Monina 2010, 14)

Ya que no tiene sentido el viaje para descubrir un lugar y la historia de la gente que vive en este lugar, lo interpreté como una deriva, cuyo camino está delineado por continuos saltos espacio-temporales, un camino similar al de los navegantes de Internet, que cambian de un *link* a otro y se encuentran a menudo visitando sitios a seis grados de separación del punto de partida. Viajes por el mundo (o incluso dentro de mí) dictados por la curiosidad y por una casualidad que, sin embargo, no es tan casual.

La práctica de una literatura de viajes propuesta por Biondillo y Monina se vuelve funcional para explorar espacios normalmente olvidados por la mirada de los viajeros habituales, que los cruzan rápidamente, en tren o en automóvil. Observando la ciudad desde sus límites extremos, se ven claramente las muchas transformaciones que se han producido en las últimas décadas de una manera rápida, casi repentina. La ciudad industrial e industrial ha desaparecido: algunas fábricas abandonadas todavía están allí, testimonios del pasado; más a menudo el hormigonado de la vivienda, los bloques-colmena, la especulación, etc., ha construido en su lugar grandes edificios, a menudo feos, y algunas veces trató de hacer, con un efectivo término milanés, *fighetta* el área que, como un oasis en el desierto, está rodeada por la nada.

El tercer ejemplo de viaje a pie circular es el de Nicolò Bassetti y Sapo Matteucci, en *Sacro romano GRA*, en el que narran su camino por el GRA, o *Grande Raccordo Anulare*. Este es un acrónimo, pero también un epónimo, un término, nombre común o lugar, que proviene (coincide o es un derivado) de un nombre propio. Eugenio Gra fue un ingeniero, el principal promotor de la obra de construcción de un cinturón de ronda de Roma (68,2 km) entre 1948 y 1970, así como el director general de ANAS (empresa nacional de autopistas italianas) en aquellos años. La contribución de Eugenio Gra fue muy importante y era costumbre para todos los que participaban en el proyecto el referirse al mismo, en las primeras etapas de diseño y construcción, con el apodo de «El Gra». Terminadas las obras se buscó un acrónimo que recogiera esta particularidad.⁹ Es un lugar conocido y exótico, cercano y distante, que permite un conocimiento alternativo de Roma:

Finalmente avevo capito. L'unica possibilità che avevo per conoscere Roma era lasciarmi trasportare tra ordine e caos, realtà e rappresentazione, pieni e vuoti, monumentalità e spontaneismo, storia e tanti futuri possibili, legalità e abuso, pezzi di città promessa e rovine del presente,

⁹ Como en el caso de *London Orbital*, de este libro hay una versión cinematográfica, en este caso - pese a haber ganado el *Leone d'Oro* en la *Mostra* de Venecia - de pésima calidad, y una excelente versión en formato blog en *La Repubblica*. Ver Modena 2016.

catacombe, orti, spiagge, autostrade urbane, pascoli, svincoli, cave, corsi d'acqua, discariche e boschi.¹⁰

Finalmente lo entendí. La única posibilidad que tenía para conocer Roma era dejarme transportar entre el orden y el caos, la realidad y la representación, llena y vacía, monumentalidad y espontaneidad, historia y tantos posibles futuros, legalidad y abuso, pedazos de ciudad prometida y ruinas del presente, catacumbas, jardines, playas, carreteras urbanas, prados, cruces, canteras, arroyos, vertederos y bosques.

Porque lo característico es haber pasado por este espacio viendo sin ver: «Prima avevamo già percorso il GRA in auto centinaia di volte, ma non avevamo visto nulla. Che cosa vede chi viaggia su un'autostrada senza fermarsi, se non l'asfalto, le auto attorno a sé? Il paesaggio si reduce a una quinta, scorre e se ne va. Senza le persone» (Antes ya habíamos viajado cientos de veces en el GRA, pero no habíamos visto nada. ¿Qué ves cuando se viaja en una autopista sin pararse, sino el asfalto, los coches que te rodean? El paisaje se convierte en una *quinta*, fluye y se va. Sin la gente) (Bassetti, Mateucci 2013, 9).

Bassetti y Mateucci al salir de Roma topan con un personaje que les parece el Yoda de *Star Wars*, el cual les pregunta que a dónde van: «Avanti, avanti, alla fine dei pini». Es un personaje que se parece a Gandhi, un ser extraterrestre, que trabajaba para Alitalia en Jerusalén, y ahora vive como okupa en un antiguo gallinero. Es un explorador que ha visitado todos los desiertos del mundo: «Fuggivo la civiltà per incontrarne altre», «Le parete sono ricoperte di agende e quaderni Neri: i diari dei suoi viaggi», Lo definen como «Silvio, alpinista metafisico del Grande Raccordo Anulare» (Bassetti, Mateucci 2013, 37). El *Gra* es un espacio con poca presencia humana. Como en el caso de Sinclair, admiran la arqueología industrial. Encuentran un centro abandonado de comunicaciones de la RAI, con centenares de antenas de radiodifusión, o una antigua estación de organización de trenes de la Ferrovía dello Stato (FS). El primero les parece una «Pompeya electromagnética»:

Non molto tempo fa era un nodo nevralgico del Paese. Il Centro Radio Imperiale fu inaugurato all'inizio degli anni Trenta dal fascismo, ma quelli che vediamo sono i resti democratici della Rai, non più dell'EIAR (Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche).

Ora ha il fascino dei borghi abbandonati, che fanno subito pensare alla vita degli uomini molto più di quanto non lo facciano le città

10 http://inchieste.repubblica.it/it/repubblica/rep-it/2013/07/08/news/come_nato_un_viaggio-62632206/ (2018-09-27).

popolate. Siamo entrati, scavalcando con difficoltà le sbarre arrugginite, in una Pompei senza cadaveri e cenere, con le cassette come quelle dei sussidiari (avevano i disegni per imparare le vocali e le consonanti), le porte aperte, le sedie rotte, le ante degli armadi metallici che cigolano. C'era anche un bar. Hanno mollato un bancone e stranamente nessuno lo ha trafugato. Quelli che dovevano essere gli uffici tecnici, restano saldamente chiusi con i catenacci, anche se i muri sono sbrecciati. In alto, il vento fa sibilare i cavi tra i tralicci. (Bassetti, Mateucci 2013, 54-5)

No hace mucho tiempo era un centro neurálgico del país. El Centro Radio Imperiale fue inaugurado a principios de la década de 1930 por el fascismo, pero lo que vemos son los restos democráticos de la RAI, ya no es la EIAR (Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche).

Ahora tiene el encanto de las aldeas abandonadas, que inmediatamente hacen que la gente piense en la vida de los hombres mucho más que las ciudades pobladas. Entramos, saltando con dificultad los barrotes oxidados, en una Pompeya sin cadáveres ni cenizas, con casitas como las de los subsidiarios (tenían dibujos para aprender las vocales y las consonantes), puertas abiertas, sillas rotas, puertas de armario metálicos que crujen. También había un bar. Han abandonado un mostrador y extrañamente nadie lo ha robado. Lo que debían ser las oficinas técnicas, permanecen firmemente cerradas con pernos, aunque si las paredes están agrietadas. En la parte superior, el viento silba los cables entre las torres.

Otro lugar que les llama la atención es la estación de organización de convoyes ferroviarios: «Salaria. Binari tristi e solitari» (Salaria. Vías tristes y solitarias). Un lugar abandonado donde hay todavía cincuenta vías y unas diez naves industriales donde los trenes de mercancías eran desmontados, montados, ajustados, lavados, «engordados o adelgazados», según si se iban hacia el sur o el norte. Era una república de trabajadores ferroviarios inventada por el fascismo, una especie de estado autónomo con escuelas, comedores, clínicas, parques, claustros, boleras y fútbol. Con muchas casas: «A Scalo Smistamento, uno storico con un po' di olfatto archeologico potrebbe ricostruire una microstoria esemplare del corporativismo fascista. Il tempo libero completamente organizzato, così come il tempo del lavoro. Tutto nello stesso luogo, esaltato da uno status ben determinato: il Ferroviere d'Italia» (En la estación *Smistamento*, un historiador con un poco de olor arqueológico podría reconstruir una microhistoria ejemplar del corporativismo fascista. Tiempo libre completamente organizado, así como tiempo de trabajo. Todo en el mismo lugar, exaltado por un estatus bien definido: el *Ferroviere d'Italia*) (Bassetti, Mateucci 2013, 143-4).

Lo corrosivo y absurdo de la experiencia del viaje por el *Gra* genera una nostalgia de rara estirpe:

Il lungo viaggio nelle viscere del Gra sta per finire, temo il momento del distacco dal Gra. Qui sul Raccordo si sta sprigionando Roma, quella stessa Roma che va esaurendosi al suo centro geografico. È come è sempre stata, una città ibrida e discontinua. Fatta di frammenti, di pieni e di vuoti. Chi mai volesse davvero governarla dovrà innanzitutto andarsela a cercarla questa città, mettersi in movimento, venire qui e ascoltarla muovendosi, e poi continuare a tornarci e aggiornarne di continuo la metamorfosi. Grande malinconia, uno dei più bei viaggi della nostra vita è finito.¹¹

El largo viaje a las entrañas del Gran está a punto de finalizar, temo el momento de la separación del Gran. Aquí en el Raccordo se produce la liberación de Roma, la propia Roma, que se está agotando en su centro geográfico. Es como lo ha sido siempre, una ciudad híbrida y discontinua. Formada por fragmentos de llenos y vacíos. Quien realmente la quiera gobernar alguna vez tiene que primero venir aquí y buscar esta ciudad, venir aquí y escuchar cómo se mueve, y luego continuará a regresar aquí y poner al día la metamorfosis continua. Gran melancolía, uno de los viajes más bonitos de nuestra vida ha terminado.

Será por el hecho de haber profundizado en esta visión desde la periferia, en esta óptica circular que han conseguido ver aspectos de Roma que permanecen escondidos. Una última pregunta nos da otra clave de lectura de este y de los otros dos libros: «Come potremmo definire i GRA, se non come un'immagine preformata? Questo cerchio lungo il quale potremmo continuare a girare all'infinito [...] quale altre ragione ha per la sua esistenza?» (¿Cómo podemos definir el GRA, si no como una imagen preformada? Este círculo a lo largo del cual podríamos continuar girando hasta el infinito [...] ¿qué otra razón tiene para su existencia?) (Bassetti, Mateucci 2013, 243)

Estos viajeros que exploran los límites de las ciudades, en un oxímoron violento, transitando a pie por las cercanías de las autopistas más transitadas, coinciden en la atención al tercer paisaje. Estos viajeros están muy cerca de lo que Gilles Clément en su *Manifiesto del tercer paisaje* ha definido como un espacio entre espacios. Este paisaje está formado por el conjunto de los espacios residuales, abandonados o improductivos, y como tales, son posibles refugios para la diversidad, espacios que se revelan como Tercer Paisaje cuando asumimos la condición de contemplarlos bajo una mirada paisajística. Es sólo en este momento que los residuos territoriales pasan a ser fragmentos de un paisaje tercero, insertado en una realidad de dimensión mayor: aquella del Jardín Planetario. El tercer

11 http://inchieste.repubblica.it/it/repubblica/rep-it/2013/07/10/news/gra_ultima_frontiera_a_piedi-62742703/ (2018-09-27).

paisaje «está situado en sus márgenes; en las orillas de los bosques, a lo largo de las carreteras y de los ríos, en los rincones mal olvidados de la cultura, allí donde las máquinas no pueden llegar». (Clément 2007, 9) Protegidos por los *excaléxtrics* de los cinturones de ronda, encuentran refugio respecto a la obra de destrucción y olvido en la ciudad contemporánea.

Muchos viajeros adoptan una actitud elegíaca. Susan Sontag observó que «One of the recurrent themes of modern travel narratives is the deprivations of the modern, the loss of the past: the report on a society's decline» (1984, 699). Estos viajeros están en una situación contradictoria puesto que conocen un poco el lugar por el que caminan, y así 'confirman' algo que ya saben. El viaje adopta un tono entre expiatorio y celebratorio de unas formas de vida desaparecidas, de un mundo que ya no existe. Hasta cierto punto es un viaje al pasado. Además, los viajes tienen un cierto carácter fúnebre. Sin saberlo se sitúan en la órbita de lo que desde 1996 se conoce como *dark tourism* o *thanatourism*, el turismo en sitios que han sido escenarios de matanzas.¹² Según una definición más reciente *dark tourism* es «the act of travel to sites associated with death, suffering and the seemingly macabre» (Stone 2006, 146). Tienen un carácter de viajes eternos, en círculo, facilitados por la misma estructura del cinturón de ronda.

4 Retórica y circularidad

Terminaré con una breve mención de casos de figuras retóricas en los que se hace énfasis en la circularidad. En primer lugar los palíndromos. Un palíndromo es una palabra, frase o texto en general, que puede leerse tanto de izquierda a derecha como al revés, sin que cambie su significado. Es el equivalente a lo que con números se llaman capicúas. La palabra palíndromo proviene del griego y significa camino hacia atrás, vuelta atrás. En la antigüedad se le atribuían virtudes o propiedades mágicas: como si fuera posible desandar el camino recorrido en la vida. Ejemplo de palabras palindrómicas son: oro, salas, seres, reconocer y sometemos. Y de frases en palíndromo: «No deseo ese don», «amad a la dama», «adan no calla con nada», «la ruta natural», «amor a roma», «dábale arroz a la zorra el abad» o «a mamá roma le aviva el amor a papá, y a papá roma le aviva el amor a mamá». Existen también los semipalíndromos, o bifrontes. Son aquellos en los que al leer una palabra al revés, cambia de significado: adan-nada, animal-lamina, raton-notar.

En segundo lugar destaca el oxímoron. El diccionario de la RAE lo define como la combinación en una misma estructura sintáctica de dos palabras

¹² Foley y Lennon (1996) utilizaron el concepto *dark tourism* y A.V. Seaton (1996) el de *thanatourism*.

o expresiones de significado opuesto, que originan un nuevo sentido: un silencio atronador, muerto viviente, noche blanca y monstruo hermoso. El oxímoron, del griego *oxymoron* (*oxys* agudo, afilado; *moron* romo, estúpido) es una figura literaria, muy frecuente en poesía, que consiste en combinar dos palabras de significado opuesto o contradictorio para originar una expresión de sentido diferente. El resultado es un absurdo que obliga al lector a realizar una interpretación metafórica del mismo. De acuerdo con su etimología, la misma palabra oxímoron contiene un ejemplo de lo que define.

También hay oxímoros visuales, como las imágenes y carteles que se complementan en modo contradictorio.¹³

Un ejemplo de oxímoron lo tenemos en el siguiente poema de Lope de Vega:

Sosiega un poco, airado temeroso,
humilde vencedor, niño gigante,
cobarde matador, firme inconstante,
traidor leal, rendido victorioso.
Déjame en paz, pacífico furioso,
villano hidalgo, tímido arrogante,
cuerdo loco, filósofo ignorante,
ciego lince, seguro cauteloso...
(Moral 2014, 110)

O en este soneto de Quevedo:

Es hielo abrasador, es fuego helado,
es herida que duele y no se siente,
es un soñado bien, un mal presente,
es un breve descanso muy cansado.

Es un descuido que nos da cuidado,
un cobarde con nombre de valiente,
un andar solitario entre la gente,
un amar solamente ser amado.

Es una libertad encarcelada,
que dura hasta el postrero paroxismo;
enfermedad que crece si es curada.

Éste es el niño Amor, éste es su abismo.

13 Lo vemos en estos dos ejemplos: «Stop Keep Moving» <http://artexperimentos.blogspot.com.es/2013/01/oximoron.html>; «Reparación y mantenimiento. Podemos reparar cualquier cosa. (Toque fuerte en la puerta. El timbre no funciona)» <https://il.wp.com/Chiqui-world.com/wp-content/uploads/2012/09/oxi> (2018-10-03).

¿Mirad cuál amistad tendrá con nada
 el que en todo es contrario de sí mismo!
 (Quevedo 1971, 387-8)

Son imágenes basadas en el oxímoron que en su contradicción evocan la fuerza de oposición entre el Yin y el Yang, en una versión literaria de las grandes ristas de oposiciones complementarias. El segundo ejemplo llama la atención acerca de una de las formas poéticas más arquitectónicas, el soneto. Un poema es considerado soneto si cuenta con catorce versos endecasílabos (once sílabas distribuidas en dos cuartetos y dos tercetos), donde la rima se establece entre el primero y el cuarto verso y el segundo y el tercero.¹⁴ El sonetista italiano por excelencia fue Arezzo Francesco Petrarca, quien consiguió llevar este estilo a otros rincones del continente, donde fue de gran influencia, sobre todo para los poetas españoles. El soneto español difiere en estructura del italiano ya que se estructura en ocho versos fijos y seis más libres, los cuales permiten diversas combinaciones (Domínguez Caparrós, Ughetto).

Los ejemplos discutidos aquí presentan una auténtica lista de posibilidades del círculo: de la construcción a la ruina, del progreso al eterno retorno, de la salvación y creación de realidades nuevas que sólo tienen existencia en nuestra mente. El círculo con su simbología precisa no es sino una sinécdoque de simbolismos más amplios. Como he indicado al principio, el Yin y el Yang representan la fusión de dos fuerzas cósmicas, cielo y la tierra, para formar una sola, el *tai chi*. La interdependencia entre ambos elementos simboliza el movimiento equilibrado de los opuestos y representa la aspiración de lograr un equilibrio entre opuestos perfectos. Borges en sus ruinas circulares construye o crea a un semejante que es proyección de él mismo y proyección de otro. Los caminantes de las autopistas circulares urbanas se contemplan, contemplan el pasado, y terminan por justificar ese eterno girar en torno a un centro que es la ciudad, desaparecida, de la que quedan siempre menos rastros de su entidad. La retórica pone en evidencia contradicciones que son iluminadoras, despertando nuevos sentidos que van más allá del absurdo. Son ejemplos que insinúan una lingüística de la piedra, o una arquitectura de la palabra, como ya demostró José Joaquín Parra Bañón en *Bárbara arquitectura bárbara, virgen y mártir* en sus dos tesis compatibles e innovadoras: que Santa Bárbara está en el origen de la arquitectura y que de la destrucción, del arrasar, más que del construir y conservar, derivarán mayores beneficios que del kitsch y absurdo conservacionismo que domina nuestros pueblos y ciudades, destinados a convertirse en parques temáticos de la posmodernidad. Una historia, como pretendía Borges a propósito de la *Mil y una noches*, que es «ahora infinita y circular».

14 «El soneto es un poema formado por catorce versos de arte mayor - endecasílabos, en su forma clásica - con rima consonante» (Domínguez Caparrós 2005, 122).

Bibliografía

- Alazraki, Jaime (1971). *Jorge Luis Borges*. New York: Columbia University Press.
- Bassetti, Nicolò; Matteucci, Sapo (2013). *Sacro romano GRA*. Macerata: Quodlibet Humboldt.
- Biondillo, Gianni; Monina, Michele (2010). *Tangenziali. Due viandanti ai bordi della città*. Milano: Guanda.
- Borges, Jorge Luis (1974). *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1994). «La Divina Comedia». *Obras completas*, vol. 3. San Pablo: Emecé, 207-20.
- Borges, Jorge Luis (1997). «Magias Parciales del *Quijote*.» *Otras Inquisiciones*. Madrid: Alianza, 74-9.
- Bou, Enric (2013). «Threshold to Nowhere? Travelogues to Non-Places». *Invention of Space. City, Travel and Literature*. Frankfurt; Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 217-36.
- Champeau, Geneviève (2011). «Texto e imagen en España de sol a sol de Alfonso Armada». *Revista de Literatura*, 73(45), 291-312.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (1993). *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Robert Laffont; Jupiter.
- Clément, Gilles (2007). *Manifiesto del Tercer paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cortázar, Julio; Dunlop, Carol (1983). *Los astronautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París-Marsella*. Barcelona: Muchnick Editores.
- Cortínez, Carlos (1982). «Otra lectura de "Emerson" de Borges». *Revista Chilena de Literatura*, 19, 95-101.
- De Bary, Cécile (2014). *Une nouvelle pratique littéraire en France: Histoire du groupe Oulipo de 1960 à nos jours / Creating a New French Literary Style: A History of the Oulipo Circle*. Lewiston (NY): Edwin Mellen Press.
- Domínguez Caparrós, José (2005). *Métrica española*. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- Emerson, Ralph Waldo (1904). *Essays: First Series*. Vol. 2 of *The Complete Works*. Boston; New York: Houghton, Mifflin and Company URL <http://www.bartleby.com/90/0210.html> (2018-09-26).
- Fishburn, Evelyn (2004). «Traces of the Thousand and One Nights in Borges». *Middle Eastern Literatures*, 7(2), 213-22. DOI 10.1080/1366616042000236897.
- Foley, Malcolm; Lennon, J. John (1996). «JFK and Dark Tourism: A Fascination with Assassination». *International Journal of Heritage Studies*, 2(4), 198-211.
- Forsdick, Charles (2005). «Projected Journeys: Exploring the Limits of Travel». *Gratton, Sheringham 2005*, 51-65.
- García Llovet, Esther (2012). «La M-30, gran velada». *Madrid, con perdón*. Madrid: Caballo de Troya, 143-54.

- Gratton, Johnnie; Sheringham, Michael (eds.) (2005). *The Art of the Project: Projects and Experiments in Modern French Culture*. New York: Berghahn Books.
- Hacking, Ian (1998). *Mad Travellers: Reflections on the Reality of Transient Illnesses*. Charlottesville; London: University Press of Virginia.
- Hambursin, Olivier (2004). «Quand le détour mène au centre: littérature de voyage et excentricité. Le cas de *Autonautes de la cosmoroute* de Julio Cortázar et Carol Dunlop». *Nottingham French Studies*, 43(2), 68-82.
- Henn, David (1988). «Juan Goytisolo's Almería Travel Books and their Relationship to His Fiction». *Forum for Modern Language Studies*, 24(3), 256-71.
- Henn, David (2004). *Old Spain and New Spain: the Travel Narratives of Camilo José Cela*. Madison (NJ): Fairleigh Dickinson University Press.
- Kowalewski, Michael (1992). «Introduction. The Modern Literature of Travel». Kowalewski, Michael (ed.), *Temperamental Journeys: Essays on the Modern Literature of Travel*. Athens (GA): University of Georgia Press, 1-16
- Lindstrom, Naomi (1990). *Jorge Luis Borges: A Study of the Short Fiction*. Boston: Twayne.
- Mallon, Brenda (2013). *Les Symboles mystiques: guide pratique des signes et symboles magiques et sacrés*. Paris: VEGA.
- Modena, Letizia (2016). «“Senza raccontarli i luoghi non esistono”: Il GRA di Roma tra urbanistica e transmedia storytelling». *Forum Italicum*, 50(1), 194-221.
- Moral, Rafael del (2014). *Retórica. Introducción a las artes literarias*. Madrid: Editorial Verbum.
- Parra Bañón, José Joaquín (2007). *Bárbara arquitectura bárbara, virgen y mártir*. Cádiz: arquitectosdecádiz.
- Perec, Georges (1989). *L'infra-ordinaire*. Paris: Seuil.
- Perejaume (2008). *Tres dibujos de Madrid*. Madrid: Editorial Complutense.
- Quevedo, Francisco de (1971). *Obras completas I. Poesía original*. Edición de José Manuel Blecuá. Barcelona: Editorial Planeta.
- Pérez Andújar, Javier (2011). *Paseos con mi madre*. Barcelona: Tusquets.
- Riera, Ignasi (1993). *Off Barcelona. Itinerari iniciàtic fora ciutat*. Barcelona: Barcanova.
- Rodríguez Risquete, Francisco J. (2005). «Borges: fervor de Dante». *Quaderns d'Italià*, 10, 195-218
- Schwartz, Kessel (1970). *Juan Goytisolo*. New York: Twayne Publishers.
- Seaton, A.V. (1996). «Guided by the Dark: From Thanatopsis to Thanatourism». *International Journal of Heritage Studies*, 1(2), 234-44.
- Shaw, Donald L. (1976). *Ficciones: Jorge Luis Borges*. Valencia: Grant & Cutler.
- Sinclair, Iain (2002). *London Orbital*. London: Granta.
- Sinclair, Iain (ed.) (2006). *London: City of Disappearances*. London: Hamish Hamilton.

- Sontag, Susan (1984). «Model Destinations». *Times Literary Supplement*, 22 June, 699.
- Stone, Philip (2006). «A Dark Tourism Spectrum: Towards a Typology of Death and Macabre Related Tourist Sites, Attractions and Exhibitions». *Tourism*, 54(2), 145-60.
- Tree, Matthew (2001). *CAT. Un anglès viatja per Catalunya per veure si existeix*. Barcelona: Columna.
- Ughetto, André (2004). *Le sonnet, une forme européenne de poésie*. Paris: Ellipses.
- Villarrubia, Marisol (2004). «Jorge Luis Borges, ¿lector ingenuo o estudioso de la «Commedia»?». Saz, Sara M. (ed.), *Actas del XXXVIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español (AEPE)*. Madrid: AEPE, 145-52.

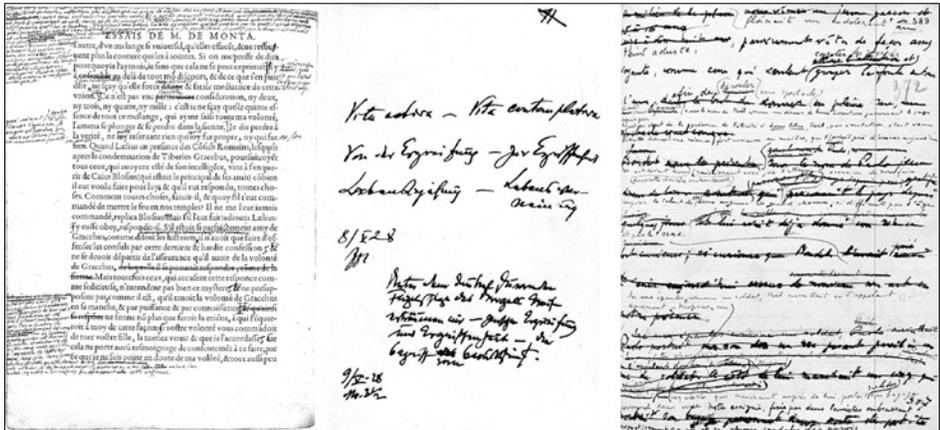


Figura 1. Tres ejercicios de caligrafía: Montaigne (1588), Warburg (1928) y Roussel (1913).

© José Joaquín Parra 2018

monstruoso. El minotauro justifica con creces la existencia del laberinto» (Borges [1945] 1981, 134). Lo afirmó en «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto», el decimotercer relato de *El Aleph*,² uno de los cuatro cuentos en los que en esta colección recurre al laberinto de origen minoico como escenario. Igual podría postularse de Michel de Montaigne y de su guarida, de Aby Warburg y de su biblioteca elíptica, o de Raymond Russel y de su opaca autocaravana futurista. Montaigne, Warburg y Roussel son tres casos ejemplares de autores que en su vida establecieron estrechas relaciones carnales, vínculos íntimos entre los lugares en los que concibieron y produjeron sus obras y su propio y doliente cuerpo mortal: tres, llamémosles escritores a tiempo parcial o constructores efímeros, que ejercieron sabiamente, como intrusos benéficos, la arquitectura experimental. Montaigne, Warburg y Roussel viajaron a Roma: Montaigne y Roussel visitaron al Papa. Montaigne escribió sobre su encuentro con él: Roussel, sin embargo, jamás hizo en sus escritos referencia alguna a este suceso. Solo la prensa de la época se ocupó de informar sobre el interés que Pío XI había mostrado por el extraño vehículo en el que viajaba el presumido y apuesto francés, por su casa de citas rodante. En Montaigne, en Warburg y en Roussel la arquitectura, al igual que la literatura, no es casual ni anecdótica: ellos son tres puntos de encuentro de ambas, tres espacios orgánicos de confluencia, o tres escenarios de divergencia, de esas dos disciplinas que en los mitos de la cuenca del Mediterráneo estaban una en la otra encarnada: entreveradas.

2 El primer relato de la serie, «El inmortal», comienza con una cita no de los *Essays* de Montaigne sino de los *Essays* de Francis Bacon (1597).

2 Michel de Montaigne en su torre

Michel de Montaigne (1533-92) es el autor de dos obras únicas, excepcionales y pioneras en la historia de la cultura occidental: de un libro singular y de una biblioteca situada en la cima de una torre cilíndrica. De dos estrictas casas de citas íntimamente relacionadas entre sí, pues una fue concedida y construida en función de la otra. Sus *Essais* (1580) y su *scriptorium* encumbrado y redondo fueron ideados al mismo tiempo, proyectados uno respecto al otro, la palabra vinculada al espacio, la habitación sometida a las exigencias de la escritura. Podría afirmarse que él es el inventor de las 'casas de citas' literales, en el sentido en el que en estas pesquisas se proponen: de los lugares de confluencia, de intersección intencionada, de compenetración afectiva de la arquitectura y la literatura. De la casa de cita, por tanto, una vez pronunciada en plural, como ámbito de convivencia conyugal entre el verbo y el espacio; entre el verbo que define el espacio (el espacio que a su vez hace al verbo perceptible), y el espacio que le da un lugar propicio al verbo capaz de crear.

Michel Eyquem nació en 1533 en el *chateau* de Montaigne, en el Périgord francés, una propiedad que junto a sus rentas, al ser el primogénito, heredaría a la muerte de su padre, Pierre Eyquem, en 1568:³ a partir de entonces incorporará a su nombre el topónimo.⁴ En 1571, el día en el que cumplió treinta y ocho años, pintó en su gabinete (una pequeña habitación situada junto a su biblioteca) una inscripción en la que decía que se retiraba de la actividad pública para refugiarse en el seno de las Musas:⁵ opinan los historiadores que es en ese momento cuando comenzó la redacción de *Los ensayos*, ya aquejado de una crisis de melancolía y de fuertes migra-

3 Además de su similar afición al viaje improductivo, la primogenitura es otra de las afinidades entre Montaigne, Warburg y Roussel. El haber sido ricos herederos que pudieron vivir de las rentas acumuladas por sus antepasados, otra. Su naturaleza enfermiza (así la gota o la esquizofrenia) y su carácter melancólico podrían añadirse a la nómina de patologías, o de rasgos, comunes.

4 Vivió en una época de intenso conflicto bélico entre cristianos y protestantes, de pleno fragor de las batallas de religión, de las guerras civiles en Francia. Nació dos años antes de que Enrique VIII ejecutara a Tomás Moro; tres antes de que muriera Erasmo de Rotterdam; nueve antes de que el papa Pablo III instituyera la Inquisición romana; trece antes de que muriera Lutero. Tenía treinta y un años cuando murió Calvino, en 1564, el mismo en el que se decidió que el año comenzaría el 1 de enero en vez del 1 de abril, y cuarenta y siete cuando Felipe II fue proclamado rey de Portugal. En 1554 su padre fue elegido alcalde de Burdeos. En 1562 Michel de Montaigne prestó juramento de fidelidad a la religión católica ante el parlamento de París. En 1565 se casó con Françoise de la Chassaingne, de la alta burguesía.

5 No obstante, aunque dijo preferir el aislamiento en su casa, su retirada de la actividad pública fue relativa. En 1581 fue elegido alcalde de Burdeos (en julio de 1585, cuando se declare la peste en Burdeos, Montaigne la abandonará durante meses en compañía de su familia, por lo que será acusado por sus conciudadanos de cobardía). En 1589, como consejero, entrará al servicio del entonces rey de Francia Enrique IV.

ñas (Montaigne [1595] 2007, 1693). Comenzó a escribir, por tanto, como terapia, con el propósito de curarse de sus dolencias. Estuvo trabajando en ellos hasta su muerte, en 1592, durante veintiún años seguidos. Nunca dio por concluida su obra: solo la muerte la dejó, como después enunciaría su paisano Marcel Duchamp, definitivamente inacabada.

Quevedo llamaba a Montaigne el «severo señor de la montaña». Shakespeare tenía un ejemplar de su *Essays*: si acaso el dramaturgo sabía escribir (Lampedusa lo duda),⁶ allí está impresa una de las cinco únicas firmas autógrafas que se le atribuyen. Ralph Waldo Emerson, el filósofo, postula Borges en el soneto citado por Enric Bou en «Ruinas, círculos, construcciones»,⁷ también poseía, como quizá Warburg y Rousset, la obra de Montaigne.

2.1 Escritorio circular

Montaigne nació, vivió y murió en el mismo lugar: en el Castillo de Montaigne, un caserón amurallado situado a las afueras de San Miguel de Montaigne, en las proximidades de Saint-Émilion y de Castillon, cerca de Burdeos. La pequeña fortaleza original fue construida por su abuelo paterno en el siglo XV como una ‘casa Périgord’ fortificada, y se mantuvo como patrimonio familiar hasta 1811, cuando fue comprado por un Ministro de Finanzas de Napoleón III, siendo entonces parcialmente demolida y reconstruida como una fantasía gótica a imitación de los castillos del Valle del Loira, con torres decorativas y tejados de pizarra. Solo se mantuvieron de la edificación primitiva las dependencias del siglo XVI que albergaban la lavandería, las cuadras y las bodegas, además de la que hoy se denomina propagandísticamente ‘Torre de Montaigne’. En 1885 se incendió la parte nueva, aunque después fue reconstruida de forma idéntica, miméticamente, al contrario de lo que proponían las novedosas teorías restauradoras de Viollet-le-Duc (1814-79). Lo que hoy puede visitarse es, después de esta serie de transformaciones, la ficción de una versión: una recreación turística a trasmano a la que solo acuden los estudiosos y los devotos de Montaigne cuando conciertan una cita, tras la cual, con frecuencia, se decepcionan al comprobar la recreación amueblada de las dependencias del escritor, que como sucede con otras casas innecesaria y tópicamente musealizadas, nada tienen que ver con el original.⁸

6 «De él no queda ningún manuscrito; sólo cinco firmas, una en un testamento, una en un ejemplar de Montaigne y tres en documentos legales. Todas ellas tienen una escritura distinta y todas están precedidas por el puntito que, en aquel entonces, para los analfabetos, sustituía a la cruz» (Lampedusa [1955] 2009, 30).

7 En la página 28 de este mismo volumen.

8 Edwards 2015, 212-24. En *La muerte de Montaigne* Jorge Edwards cuenta sin efusión su visita a la Torre en 2009. Habla de sus dificultades para encontrarla, del desconocimiento de

Fue en esa torre en la que Michel de Montaigne se encerró voluntariamente a escribir sus *Ensayos*. Antes de hacerlo, la reformó y la adecuó a sus necesidades. La historia doméstica de los *Ensayos* comienza, por tanto, con la construcción del lugar de la creación: con la decisión de Montaigne de reservarse para su uso privado una parte del edificio que había heredado y con el proyecto de hacerle algunas obras de mejora que le permitieran, al tiempo que retirarse allí confortablemente, independizarse de su familia. Acondicionó para sí mismo, como apartamento privado, las tres plantas de las que constaba en 1571 la torre elegida, a la edad de treinta y ocho años, nueve antes de publicar el primer volumen de los *Ensayos*, al poco tiempo de haber sufrido una grave caída desde su caballo.

En aquellas habitaciones desoladas se recluía cuando quería aislarse de su mujer y de sus hijas (que ocupaban otras dependencias del *chateau* más amables) y de este modo podía liberarse, dijo, de sus ataduras conyugales y de sus obligaciones de padre. También le sirvió de refugio cuando se ocultaba para reponerse de sus múltiples enfermedades (traumatismos, cólicos renales, gota, decaimiento – al que hoy denominaríamos depresión –, úlceras, etc.) y, sobre todo, cuando se encerraba a meditar: a ensayar y a escribir. Él fue el primer escritor que documentó su necesidad de auto-construirse un lugar propio, diferente y especializado, para trabajar:⁹ un lugar para la creación acorde a sus hábitos, apropiado para ejercitar la caligrafía.¹⁰ Un espacio construido por él mismo, con sus propias manos y no por encargo. Una habitación sin arquitecto.

La torre, el refugio o la guarida, era un sistema pasivo de defensa. Una torre de planta circular, con unos ocho metros y medio de diámetro interior, situada junto a la puerta que daba acceso al patio del castillo. Sus tres pisos estaban conectados por una estrecha escalera helicoidal. Montaigne, como Edgar Allan Poe, era de pequeña estatura: apenas superaba los ciento cincuenta centímetros de altura y le era posible ascender por ellas. Nadie

los lugareños, de la desatención y el abandono; habla de los escudos de armas que encontró, labrados o pintados en la planta baja; de los escalones irregulares y difíciles de la escalera y de sus troneras; de la cama con baldaquino y de la chimenea central del segundo piso y de la ausencia de libros del tercer piso, «con las vigas y sus frases latinas, griegas, italianas» y su sorpresa al encontrar sillas de montar colocadas sobre caballetes (Edwards 2015, 217).

9 *La habitación propia* sobre la que luego, en 1928, disertaría reivindicativamente Virginia Woolf ([1929] 1986).

10 Al parecer fue León Tolstói el primer escritor que utilizó la máquina de escribir para redactar una novela. Afirma Ricardo Piglia (2016, 214) en *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices* que fue en 1886, para la escritura de *La muerte de Iván Ilich*. Habría que profundizar en el análisis de las consecuencias que tuvo en la literatura de principios del siglo XX la generalización del uso de las máquinas de escribir, así como en la de finales de ese mismo siglo la globalización de los procesadores de texto y los programas de maquetación. Tal vez no hayan sido significativas: tal vez equiparables a las que en la pintura tuvo la fotografía: las que Roberto Calasso (2001) estudió, en el caso de Ingres, en *La Folie Baudelaire*.

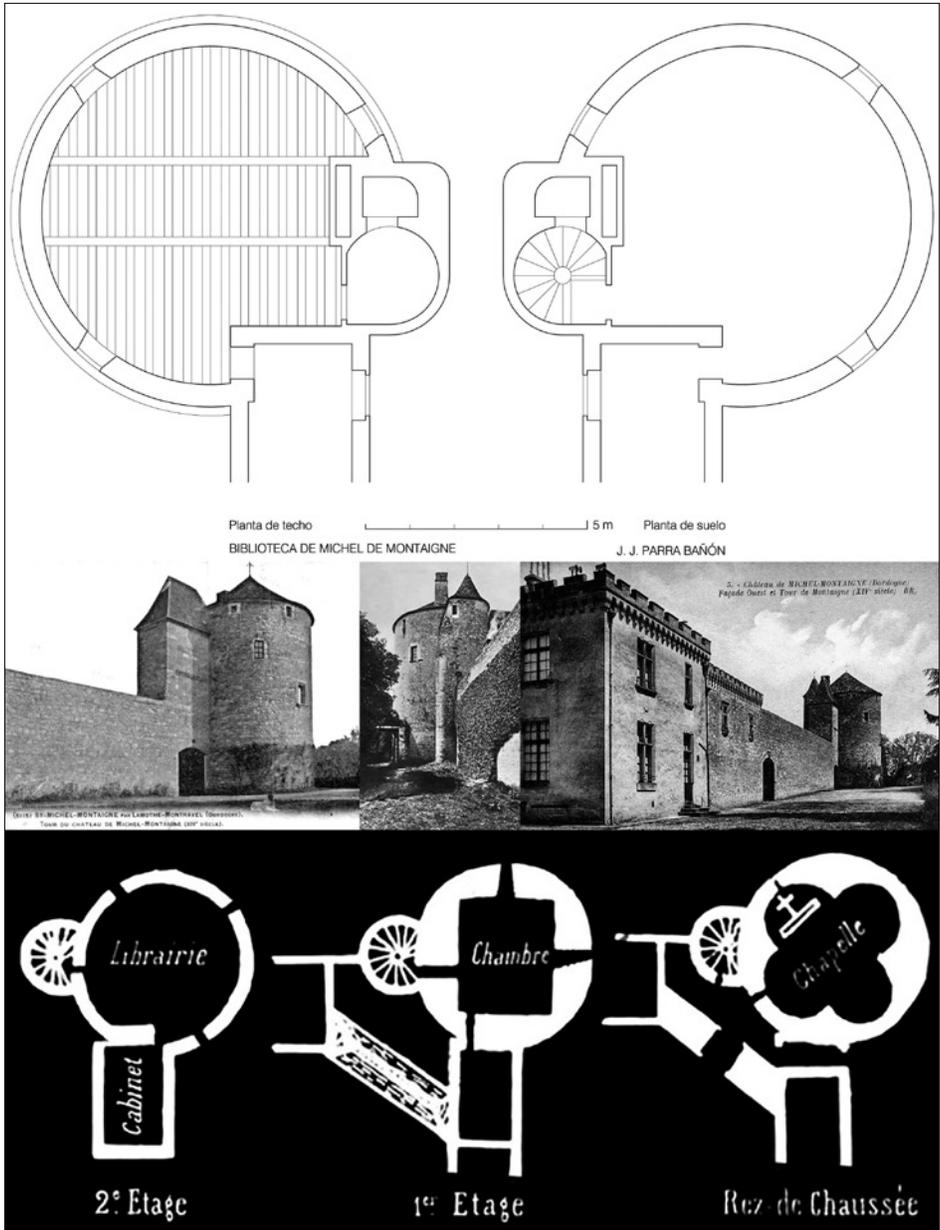


Figura 2. Álbum Montaigne: secciones de la biblioteca-escritorio, postales y plantas de la torre.
© José Joaquín Parra 2018

podía entrar en sus dependencias sin la autorización expresa del escritor. Cada una de las plantas tiene al interior una forma distinta a las demás, singularidad que no se puede detectar desde el exterior y respecto a la cual las descripciones literarias conocidas no hacen referencia. La inferior es cuatrilobulada; la intermedia, también inscrita en el círculo que la encierra, contiene un cuadrado, y la superior es circular.

En el piso bajo, a ras de suelo y con acceso directo desde el exterior, se hallaba la capilla. Un conducto abierto en su techo plano le permitía oír desde el piso situado encima, que era su dormitorio, las ceremonias religiosas que allí se desarrollaban. El techo estaba decorado con estrellas doradas sobre fondo azul: por ello Montaigne solía decir que dormía encima del cielo. El segundo nivel era un recinto también austero, amueblado con una pequeña cama con dosel y dotado con una chimenea. Estaba iluminado por dos ventanas profundas, en cuyos huecos podía sentarse a leer. Aledaña a esta dependencia para el sueño y la ensoñación había una letrina. En el piso tercero estaba situado el escritorio, la habitación en la que el ensayista se guarecía para pasear, leer y escribir, y donde estaba situada su biblioteca.¹¹

La biblioteca era el lugar de acceso más restringido a las ocasionales visitas: la habitación más privada, no tanto por preservar el valor de su contenido cuanto por ser el lugar sagrado de la creación. Quizá tampoco le permitió acceder allí a sus amantes: quizá solo en alguna circunstancia particular a la amante que fue su hija adoptiva, a Marie de Gournay, a quien conoció en 1588 en París, cuando él tenía cincuenta y cinco años y ella veintidós, tras publicar el tercer y último volumen de sus ensayos (ella, a la postre, sería su heredera literaria, la que a su muerte publicaría sus obras y preservaría su memoria) (Edwards 2015, 42-5). La biblioteca tenía, en derredor y con orientación dispar, tres ventanas abiertas al paisaje. Anexa a ella había una pequeña habitación rectangular: un gabinete, también con su chimenea, con algunos muebles que servían de guardarropa y con una ventana que daba sobre la casa. En este gabinete, más recogido y mejor calefactado, se refugiaba para escribir en invierno. Encima de la biblioteca, como insinúan los ventanucos que son visibles bajo el alero, quizá había un altillo accesible.

La torre (la versión estilizada de la montaña de Babel que es la torre) contiene en su programa funcional una planta baja que es social, pública y apta para los ritos, con símbolos e imágenes; una segunda que contiene su dormitorio célibe (a veces marital), empleado para dormir allí cuando no quiere hacerlo en la casa: en él hay algunos libros. Desde este recinto cuadrangular se sube a la tercera planta, al lugar secreto del creador, al

11 Por el número de ejemplares que contenía era de un tamaño enorme para su época. A su muerte se extraviaron o se desperdigaron la mayoría de sus volúmenes.

ámbito del pensamiento, de la investigación y de la propuesta. Para Muñoz Molina (2016, 6) este es «el espacio ideal de la literatura».

El escritorio-biblioteca tenía, al menos, dos singularidades: una fue que los estantes, hoy desaparecidos, se adaptaron a la curva del muro del cerramiento y, por tanto, la disposición de los libros se adecuó al mueble y a la geometría del lugar, de modo que desde la posición de la mesa escritorio el ensayista podía contemplar panópticamente sus volúmenes, dispuestos en las cinco baldas que discurrían entre las ventanas orientadas a sureste y suroeste. La estantería adosada a la pared y la mesa orillada dejaban el suelo expedito. De este modo el espacio vacío posibilitaba el cadencioso caminar pensativo que Montaigne requería para cavilar, la posibilidad de la circulación perpetua siguiendo una circunferencia de veinticinco metros de longitud: cada cuarenta vueltas en este circuito a cubierto, el escritor recorrería un kilómetro. Montaigne reflexionaba, especulaba, hermanaba palabras mientras caminaba en este gimnasio laboral: siempre estaba en movimiento, como recomendó para los juristas el tratadista del siglo - I Marco Vitruvio Polión en sus pioneros *Diez libros de arquitectura*, bien paseando por las veredas de su finca o rotando en torno a un eje, como hacían los animales en las norias de sangre, en el interior de su biblioteca. Montaigne no manuscrió los *Ensayos*: los dictó a su escribiente mientras circunvalaba.

La otra singularidad de este lugar anillado en las alturas fue su techo plano: construido con vigas y viguetas que sustentaban una tablazón que ocultaba el intradós del chapitel, cual artesanado convencional, originalmente estaba pintado de blanco y en él, escritas en negro, en su mayoría en latín o en griego, según su procedencia, una serie de citas, de sentencias de autores grecolatinos, de leyendas seleccionadas por Montaigne para que lo acompañaran y lo ampararan en todo momento. En las dos vigas maestras paralelas, situadas en el centro, se apoyaban cuarenta y seis vigas menores de sección rectangular. Insertas en filacterias, en cada una de las caras inferiores de las vigas principales, había cuatro citas; otras veintidós en el primer tramo de las vigas traviesas; diecinueve en el segundo y diecisiete en el tercero, pues en trece de ellas se distinguen, superpuestas, sobrescritas, dos citas. Aquí, en este lugar, bajo este techo enhebrado de citas, bajo este cielo de palabras suspendidas, redactó Michel de Montaigne sus *Ensayos*: que es, al fin y al cabo, una colección de citas hilvanadas, cosidas, atadas con sus propias palabras. El ensayista habla de este lugar en capítulo III, 3 («De tres comercios») del volumen III de sus *Ensayos*, publicado en 1588.

«En mi vivienda me recojo con mayor frecuencia en mi biblioteca, donde, teniéndolo todo al alcance, doy órdenes a mis gentes. Me coloco a la entrada y veo mi jardín, el patio, el corral, así como a la mayor parte de las personas de mi casa. Allí hojeo unas veces un libro, otras otro, sin orden ni designio, al desgaire: unas veces fantaseo, otras registro y otras

dicto paseándome los ensueños que aquí veis. Está instalada en el piso tercero de una torre: el primero es mi capilla; el segundo, un dormitorio con sus accesorios, donde me acuesto con frecuencia para encontrarme solo, que tiene por encima un espacioso guardarropa; antaño era el lugar más inútil de mi casa. Allí paso la mayor parte de los días de mi vida y casi todas las horas del día, pero nunca por la noche permanezco. Contiguo al dormitorio hay un pulido gabinete, donde en invierno puede encenderse fuego, con pintorescas vistas. Si yo no temiera más que los gastos los cuidados que todo trabajo acarrea, podría fácilmente instalar a cada lado una galería de cien pasos de largo y doce de ancho, a nivel, habiendo encontrado todos los muros, montados para otro uso, a la altura que me precisa. Todo lugar retirado requiere un paseo; mis pensamientos duermen cuando los siento; mi espíritu no va solo como al ser agitado por las piernas: todos los que sin libros estudian experimentan impresión idéntica. La figura de mi biblioteca es circular, y la pared no tiene de plano sino el lugar preciso para la mesa y el sitial; al ondularse, me ofrece de una ojeada todos mis libros, colocados en estantes de cinco peldaños, todo alrededor. Tiene tres vistas que de frente se extienden a lo lejos, y hasta dieciséis pasos de diámetro completamente libres. En invierno me instalo en ella más raramente, pues mi casa está colgada en un cerro, como su nombre reza, y ninguna habitación más que esta está expuesta a los elementos; y me place por eso para mantenerme apartado, tanto por el provecho que a la ejercitación acompaña, como para alejar de mí a las gentes. Allí está mi residencia; allí intento convertirme a mi propia dominación y sustraerme en ese solo rincón de la comunidad conyugal, filial y civil; en todo otro aposento mi autoridad es solo verbal, confusa y teórica ¡Miserable a mi ver quien en su agujero no tiene donde meterse; donde hacer particularmente su corte, donde ocultarse!». (Montaigne 2014, 352-3)

La biblioteca de la montaña (que está en el germen de las reiterativas bibliotecas borgeanas) en algo recuerda a la celda de san Jerónimo: a algunas de las celdas, pocas de ellas monacales, que los artistas dibujaron, grabaron o pintaron, para que él residiera. Habitaciones rectangulares, generalmente abovedadas, para que el traductor posara mientras fingía escribir. De todas ellas, la que por su artesonado más recuerda al estudio de Montaigne, es la de la estampa de 1514 de Alberto Durero, aunque la germánica esté tan repleta de objetos simbólicos, aunque en la del bordeles nunca haya entrado un león, y quizá tampoco un perro dócil.

2.2 Ensayar, proyectar

La torre, la biblioteca literal está materialmente construida con citas. Los *Ensayos* también: estos contienen alrededor de mil cuatrocientas citas textuales. A él se debe la invención del uso masivo de citas, de la apropiación literaria de lo ajeno para apuntalar lo propio, de la inclusión de referencias, de alusiones a obras antiguas y coetáneas. Antes de él solo se citaba a los dioses y a sus profetas: Isidoro de Sevilla, excepcionalmente, se atrevió a citar en su *Etimologías* a las autoridades latinas y a las eclesiásticas. Jorge Luis Borges acostumbró a citarse a sí mismo atribuyéndoles las frases a otros y Enrique Vila-Matas recurre, quizá con excesiva frecuencia, a las referencias apócrifas. Las mil cuatrocientas citas fidedignas de los *Ensayos* las tomó el señor de la montaña de los libros de su biblioteca: de autores clásicos, incluidos los poetas (Horacio Sexto Empírico, Sócrates, Sófocles, Eurípides), de textos bíblicos (el *Eclesiastés*) y de algunos de sus contemporáneos: a los investigadores les llama la atención la exclusión de este catálogo de los llamados 'Padres de la Iglesia' como es el caso de San Agustín o de santo Tomás de Aquino.

Montaigne, baste con recordarlo, es el fundador del ensayo como género literario (pronto Francis Bacon escribiría los suyos), del recurso metodológico de la apoyatura argumental en las ideas ajenas, del análisis de lo previo para sacar conclusiones indirectas, de formular una opinión entreverada de citas verbales. Los ensayos no eran, como es bien sabido, textos con pretensión científica, sino subjetivos, especulativos y biográficos, resultado de la observación de sí mismo, de practicarse la autopsia para luego redactar un informe forense sobre ella. Un conjunto de dictados, de experiencias, de reflexiones sobre los más variados asuntos de su interés, cuyo lema era el interrogativo «¿Qué sé yo?»; es decir: la hegemonía de la duda. Llamó 'ensayos' a sus textos porque son tentativas, porque están inconclusos, porque nada hay en ellos que se considere definitivo. Su carácter provisional y abierto es, como bien entendió Marcel Duchamp, una de sus mayores aportaciones a la modernidad. Los ensayos, en gran medida, son proyectos.

En 1580 publicó en Burdeos, impreso por Simon Millanges, la primera edición de los *Ensayos* (libros I y II). En 1582 aparecerá una segunda edición, impresa también por Simon Millanges, ligeramente aumentada y parcialmente modificada, incluyendo al inicio del capítulo segundo una declaración de sumisión a la Iglesia. En 1588 se publica en París una segunda edición corregida y ampliada (libros I, II y III). Montaigne estará hasta su muerte anotando y corriendo una y otra vez su libro. No dará en ningún momento por concluida su obra: durante los doce años que le queden de

vida seguirá trabajando en ella.¹² En 1594 (dos después de su muerte) su mujer y su hija le envían a Marie de Gournay uno de los ejemplares de 1588 anotado por él, corregido y ampliado (y hoy perdido), que servirá de base para edición póstuma de *Los ensayos* de 1595, a la que ella le suma, además de un prefacio, un artículo: convierte *Ensayos* en *Los ensayos*.

2.3 Sade/Malaparte

Casi doscientos años después, al igual que Michel de Montaigne, Donatien Alphonse François de Sade (1740-1814) residió en una torre que transformó, acaso solo por el uso que le dio, en su escritorio:¹³ se trata de la Torre de la Bastilla, de ese bastión cilíndrico que Man Ray dibujó con los mismos sillares de piedra con los que construyó, a base de líneas, cual esfinge, el busto del sádico.¹⁴ Corría 1785 cuando lo encarcelaron, siete años antes de que comenzara sir John Soane (1792-1837) a construir su residencia en Londres, perforada con pozos de luz y galerías, otra de las casas de citas ejemplares, aunque en este caso las citas no sean verbales sino formales, escultóricas, pictóricas, gráficas o sensoriales, y aunque la idea de museo latiera en ella desde su génesis.

La torre de Montaigne tiene, estructural y funcionalmente, algo que ver con la de otro escritor singular y solitario: con la de Curzio Malaparte en Capri. La casa que el italiano construyó contra el mar, a imagen de sí mismo, sobre un farallón inhóspito y casi inaccesible a mediados del siglo XX. Su gabinete de escritor también lo situó al final del camino: para llegar a él habría que atravesar las habitaciones sociales y cruzar la frontera de su dormitorio particular. Solo él se permitía el acceso hasta allí. Ni siquiera entraban sus habituales amantes, que se tenían que detener, para en ocasiones pagar el peaje correspondiente, dos habitaciones antes.¹⁵

Al hilo de los vínculos entre los *Ensayos* y el lugar en el que fueron escritos, de la correspondencia que a veces se constata entre la habitación y la obra (como sucedía entre las de Alberto Giacometti y su taller en el número 46 de la parisina calle Hippolyte-Maindron, o entre las pinturas de Francis Bacon y su guarida en el londinense número 7 de Reece Mews, South

¹² En tiempos de Montaigne aún no se había inventado la división de un texto en párrafos. Cada capítulo se manuscibía e imprimía continuo.

¹³ Sobre Donatien Alphonse François de Sade en la Bastilla, escribiendo en un rollo de papel continuo y dibujando salas circulares, véase la tesis doctoral de Quetglas 1997.

¹⁴ Debido a Man Ray la arquitectura de Sade (la arquitectura sádica) se identifica, al igual que la de Montaigne, con una fortaleza: con un castillo. Thomas Bernhard también es autor de una «torre de la escritura»: el proyecto y la descripción figuran en *Amrras* (Bernhard [1964] 2009).

¹⁵ Sobre la casa londinense de sir John Soane trata el capítulo III.2 de Parra Bañón 2009.

Kensington) sería oportuno preguntar si hubiese sido posible escribir los *Ensayos* en otro lugar, en otra habitación, en otro medio ambiente: si se habrían podido escribir esas mismas secuencias de palabras, por ejemplo, en el taller longitudinal y térreo de Le Corbusier en París. Preguntar, en definitiva, ¿en qué medida condiciona el lugar de la creación a la obra?, tanto la forma del lugar (sus dimensiones, la luz, el color, la posición, etc.) como el contenido del lugar (el mobiliario, el ajuar, el olor, la familia, etc.).

3 Aby Warburg en su biblioteca

Cuando tenía trece años, en 1879, Abraham Moritz Warburg, luego llamado Aby Warburg (1866-1929), primogénito de una acaudalada familia de banqueros en Hamburgo, le ofreció a uno de sus seis hermanos (a Max, un año menor que él) cederle sus derechos de primogenitura a cambio de que le comprara todos los libros que deseara mientras viviera. En 1886 Warburg hacía anotaciones de cada uno de los ejemplares que adquiría; en 1891 su padre le otorgó fondos económicos suficientes para que formara una gran biblioteca de investigación. A partir de 1901 comenzó a reunir de modo sistemático libros e imágenes (diapositivas y fotografías) de Historia, Religión, Filosofía, Ciencia y Arte. En 1904, consciente de la importancia que ya había adquirido su biblioteca, en continuo crecimiento,¹⁶ dispuso que a su muerte fuera legada al Instituto Germánico de Florencia, ciudad en la que había estudiado historia del arte, antes de graduarse con una tesis doctoral sobre la mitología en Botticelli.¹⁷ En 1905 comenzó, ya auxiliado por personal contratado al efecto, a organizar su colección como una biblioteca que pudiera ser consultada por investigadores exteriores. Los libros determinarían, de una u otra forma, su acomodada existencia: constituirán su medio ambiente natural. Incluso entre 1920 y 1924, durante su larga reclusión forzada en el sanatorio para enfermos mentales del doctor Binswanger en Kreuzlingen, Suiza (padecía esquizofrenia).¹⁸ Warburg murió de un infarto el 26 de octubre de 1929 en Hamburgo, cuando el nacionalsocialismo comenzaba el ascenso al poder, que acabaría descomponiendo y expatriando su iniciativa bibliotecaria.

16 Como en el caso de Soane, es el incontenible crecimiento de la colección lo que lo lleva a conquistar nuevos territorios: a proponer ampliaciones espaciales por el entorno inmediato y a demandar arquitecturas capaces de contenerla.

17 También estudió en Bonn y Estrasburgo. Los años siguientes a su graduación los dedicó a la investigación en los archivos de Florencia, a fin de construir una imagen detallada del ambiente intelectual y social del círculo de Lorenzo de Medici.

18 Parte de la historia clínica de Aby Warburg, relatada a través de su correspondencia con su psiquiatra, el doctor Binswanger, durante su estancia en Kreuzlingen entre 1924 y 1924, y de las anotaciones sobre su tratamiento, se encuentra publicada en Binswanger, Warburg 2007.

Fue, al contrario que el apático viajero Raymond Roussel, un viajero explorador y un marido aristocrático: en 1897 se casó con María Hertz, hija del senador, pintor y escultor, Adolph Ferdinand Hertz. Aficionado al dibujo, trazó líneas precisas e inquietantes, afines a las que se caligrafiaban en la vanguardia y se dedicó, como amateur, a la fotografía experimental.

3.1 Ley de la buena vecindad

En 1909 Aby Warburg comprará una casa en la Heilwigstrasse 114 de Hamburgo (situada en las orillas del río Alster, en el distrito residencial de Eppendorf) y una parcela expedita que había junto a ella. Su primera biblioteca privada (aunque en ella trabajarán Fritz Saxl y W. Printz) ocupará una parte significativa de esta vivienda familiar y convencional. La segunda, destinada a convertirse en una institución pública dedicada a la investigación, la levantará quince años después en la parcela aledaña. Se trata de la ínclita Biblioteca Warburg para las Ciencias de la Cultura de Hamburgo: la KWB (Kunstwissenschaftliche Bibliothek Warburg).

Si en 1911 su colección estaba formada por unos quince mil libros, hacia 1929, a la muerte de Warburg, contenía unos sesenta mil tomos y cerca de veinticinco mil fotografías. Antes de su traslado a Londres, en diciembre de 1933, figuraban en su catálogo unos bien mil (Settis 2010, 77). La biblioteca tuvo desde el inicio una intencionalidad científica: no era una simple colección de libros de consulta ni una acumulación de ejemplares valiosos para ser expuestos, sino un contexto para promover y argumentar investigaciones innovadoras a partir del establecimiento de relaciones sorprendentes entre los materiales que albergaba. Una biblioteca personal que trascendió a su creador, a su fundador y a su director, que evidenció cómo la memoria individual podía trasvasarse a la memoria social. Que en la puerta de la KWB estuviera grabada la palabra *Mnemosyne* hace referencia a la idea de 'memoria colectiva'.

La biblioteca contenía, por primera vez en igualdad de condiciones, libros e imágenes: Warburg se ocupó de reunir el más amplio y completo material iconográfico. Son las relaciones dinámicas entre las palabras y las imágenes, suscitadas por su proximidad, por su convivencia en un mismo lugar, bajo un mismo y único techo, las que se propondrán y se investigarán en esta sede. Es el estudio de la cultura a través de la imagen (de las formas simbólicas) una de las dos propuestas revolucionarias de la metodología de Warburg. La otra reside en el novedoso sistema de ordenación

del material bibliográfico que impuso. La organización del contenido,¹⁹ continuamente cambiante, se basará en lo que él denominaba, la «ley de la mejor vecindad» (Settis 2010, 27), o la «ley de la buena vecindad» (Saxl [1943] 1992, 301). La propia biblioteca será al mismo tiempo que laboratorio, objeto de análisis introspectivo y lugar de comunicación de las ideas. Una biblioteca sugerente, conmovedora, proyectiva, «en la que poder vagar de estantería en estantería» (Saxl [1943] 1992, 300).

Los libros se dispondrán en los estantes, siguiendo esa ley warburgiana, topológica y temáticamente: y, como los de Montaigne en su habitación cilíndrica, circularmente: en derredor. La biblioteca es una «dúctil secuencia de libros», un «mudable instrumento de trabajo», un «itinerario mental» (Settis 2010, 28) que pone de manifiesto la historia y la forma de trabajar de Aby Warburg. Los libros de filosofía, por ejemplo, están junto a los de astrología y magia y folclore. Ernst Cassirer, el autor de *Filosofía de las formas simbólicas* ([1923-29] 1976), la primera vez que entró en ella, en 1920 acompañado por Saxl, entendió el significado de ese orden complejo. Dijo de ella que no era «una mera colección de libros, sino una colección de problemas» (Settis 2010, 31).

Las correspondencias - las relaciones de vecindad - no son inmutables: cambian con el tiempo, con el avance de la investigación, con el hallazgo de nuevos vínculos. La sistematización durante el periodo de formación de la biblioteca no fue el mismo que en fases posteriores. Warburg cambiaba continuamente la posición de los libros, de acuerdo a cada nuevo descubrimiento sobre la historia del hombre, a cada nueva interpretación sobre las relaciones entre los hechos. Para él, «el libro que uno buscaba no era necesariamente el libro que uno necesitaba; su 'vecino' en la estantería podía contener información vital para la investigación, incluso aunque ello no resultase evidente en su título» (Settis 2010, 38).²⁰

Lo novedoso era el método: la integración, la disolución de las disciplinas que antes se consideraban estancas, el comparativismo, la complementariedad metodológica, la multiplicidad de puntos de vista para abordar una cuestión, la necesidad de un lugar específico para llevar a cabo esta misión, la exigencia de una forma determinada para ese lugar: para esa casa de citas. Es la experimentación, la propuesta de nuevos instrumentos de experimentación, lo que en Warburg estará a la vanguardia. Su misión es ensayar una nueva metodología para llevar a cabo estudios en los que

19 Los métodos de ordenación de las bibliotecas -pequeñas o grandes, privadas o públicas- a mediados del XIX aún no habían sido establecidos, o había criterios dispares. Las había ordenadas por campos del saber, por jerarquías (de lo general a lo particular), por su formato o por su orden de entrada, etc.

20 «Los libros eran para Warburg algo más que instrumentos de investigación. Reunidos y agrupados, expresaban el pensamiento de la humanidad en sus aspectos constantes y en los cambiantes» (Saxl [1943] 1992, 201)

se entreveran la historia del arte y la historia de las religiones, en los que se analizan las correspondencias triangulares entre arte, religión y ciencia.²¹ El objetivo es documentar la continuidad, a través del tiempo y la geografía, de ciertas imágenes esenciales: su movimiento (la constancia y la metamorfosis) y el análisis de la representación de algunas pasiones humanas básicas, desde sus formulaciones más antiguas hasta, al menos, el Renacimiento. Su cometido es estudiar el influjo de la Antigüedad en la cultura y la historia de Occidente, comenzando por el primer Renacimiento (fundamentalmente italiano: florentino) e investigar su influencia en el pensamiento europeo.²²

La repercusión cuantitativa de los métodos y de los estudios de Warburg fue escasa en el siglo XX, aunque hay quien lo considera el más importante historiador del arte de ese periodo (precursor de la iconografía y la iconología que luego desarrollaría Erwin Panofsky; inspirador de E.H. Gombrich, pensador paralelo a Walter Benjamin):²³ en un momento en el que la historia del arte comenzaba a ser formulada como historia de la cultura. Su obra (los escritos warburgianos) ha sido recientemente, en las últimas dos décadas, a ser publicada en su totalidad. El actual interés por su obra se debe a la libido por pensadores y conjuntos de ideas que «priman lo fragmentario, los discursos complejos y no lineales, los pliegues y repliegues del discurso, las líneas de investigación o de interpretación de la historia ajenas a lo rectilíneo y al pensamiento conclusivo y estructurado» (Settis 2010, 12).

21 Acaso el propositivo *Diccionario de música, mitología, magia y religión* de Ramón Andrés (Barcelona: Acantilado, 2012) es una secuela cuadrangular de ese triángulo.

22 Warburg estudió más allá del campo de la historia del arte. Además de a los pintores de principios del Renacimiento florentino, estudió mitología comparada, los cultos del mundo antiguo y los rituales de los nativos de América Central al final del XIX. Exploró las relaciones entre el pensamiento mágico y la tecnología moderna, entre las religiones de la naturaleza y las ciencias naturales dentro de las tradiciones de Europa Occidental, que abarca el final de la astrología medieval, así como la matemática moderna temprana y la tecnología. Warburg formuló sus teorías con referencia a una amplia variedad de disciplinas, como la biología evolutiva, la fisiología, la psicología, la etnología, la teología, la filología y la lingüística.

23 En 1943 Saxl escribió una *History of the Warburg Library*, no publicada hasta 1970. Una versión en castellano se incluye en Gombrich [1986] 1992, ch. 17, 299-310.



Figura 3. Atlas de retratos de Aby Warburg (© José Joaquín Parra 2018)

3.2 Sala elíptica

En 1924, cuando Warburg regresó del psiquiátrico, volvió decidido a construir un edificio específico para albergar la biblioteca engendrada en su casa, en la que ya no cabían más ejemplares. El proceso es similar al de la Casa-Museo John Soane en Lincoln's Inn Fields, Londres (1792-1837): se ocupa el edificio adyacente, o se conquista la parcela contigua. Solo dos años después de tomar la decisión se inaugurará la KBW. El nuevo edificio, proyectado para albergar unos ciento veinte mil volúmenes, tendrá cuatro plantas en fachada (dos de ellas abuhardilladas), levantadas sobre un semisótano, albergando en la parte posterior, dando al jardín, una sala de lectura de doble altura, con iluminación cenital. En esa zona trasera se sitúan las dependencias administrativas y de gestión, así como los almacenes de libros.

El proyecto de este edificio entre medianeras, con fachada de ladrillo visto aplanillado, sufre los avatares clásicos de todo proyecto singular encargado por un promotor hacendado. En enero de 1924, cuando Aby Warburg sigue aún ingresado en el psiquiátrico, su asistente Fritz Saxl establece contacto por primera vez con el arquitecto Félix Ascher y le da instrucciones para que proyecte la nueva biblioteca. Este primer proyecto, historicista y convencional, seguirá las directrices compositivas establecidas en Hamburgo por Fritz Schumacher para los edificios culturales.²⁴ El proyecto no satisface los deseos de Warburg, quien a su vuelta a Hamburgo se lo encarga directamente a Fritz Schumacher, una vez obtenidos de sus hermanos los fondos necesarios para llevar a cabo la obra. Schumacher dibuja un anteproyecto hacia finales de 1924 y plantea algunas alternativas elípticas para fusionar en una sola la sala de conferencias y la de lectura. Para disgusto de Warburg, Schumacher renunciará a continuar con el proyecto, traspasándole el encargo a Gerhard Langmaak (Settis 2010, 7), un arquitecto alumno y colaborador suyo, que va a redactar el proyecto definitivo, recogiendo algunas ideas ya planteadas por Schumacher, y a dirigir la construcción de la KBW.

La KBW dispuso de los mayores avances tecnológicos de su época: telefonía, telecomunicación interior, proyectores y reproductores de imágenes, etc. Debido a que la sala de lectura solo contenía una parte del material, se proyectó un sistema transporte interior (montacargas de libros, cintas transportadoras y un medio de correo neumático para tramitar las solicitudes de préstamo) y dispuso de los mejores sistemas de almacenaje. También tuvo una gran caja fuerte para albergar las joyas bibliográficas.

²⁴ Al parecer Saxl sugirió que le encargaran la ampliación a Le Corbusier o a Gropius (Settis 2010, 50).

Lo más significativo del proyecto y del edificio es la construcción de la referida sala con planta elíptica.²⁵ Warburg, en una carta dirigida a su hermano Max el 1 de abril de 1925, argumenta la elección de esta forma geométrica de modo similar a como lo hizo Montaigne en sus *Ensayos* con respecto a la suya: porque así se ven todos los libros al mismo tiempo, resultando accesibles, y porque se pueden impartir lecciones en su interior disponiendo correctamente al público. Para Warburg «la elipse supera al círculo». Este «teatro elíptico» ha de servir como sala de lectura, sala de consulta, sala de conferencias y sala de exposiciones (para desplegar los paneles del *Atlas Mnemosyne*): como «teatro de la memoria». Según informe de Saxl, la sala de lectura tenía capacidad para unos veinticinco lectores sentados, y como sala de conferencias podía acoger, sumados ambos niveles, a unas doscientas personas (Settis 2010, 111).

Aquí permanecerá la KBW desde mayo de 1926 hasta diciembre de 1933 (Settis 2010, 56). Saxl fue quien organizó el traslado de la biblioteca (de su contenido) a Londres en 1933, ante la amenaza nazi: el 12 de diciembre de 1933 se embarcaron en los vapores *Hermia* y *Jessica* quinientas treinta y una cajas conteniendo sesenta mil libros, miles de diapositivas y fotografías y parte de los muebles, camino de Londres (Settis 2010, 117). Allí continuó dirigiéndola, hasta que se hizo cargo de ella la universidad. Hoy es conocida como el Instituto Warburg. Lo último que sucedió, antes del traslado a Londres, dice en su informe de octubre de 1953 Eric M. Warburg, fue que la viuda de Aby sirvió el té en la sala de lectura elíptica, ya vacía, a los mozos que realizaron la mudanza.

3.3 El ritual de la serpiente

La última e inconclusa, y quizá más trascendente obra de Aby Warburg fue el *Atlas Mnemosyne*.²⁶ El *Atlas* es, qué duda cabe, una casa de citas plural: un sistema de referencias cruzadas (al que Duchamp le atribuyó consistencia espacial mediante la estructura de hilos diagonales con la que saturó en 1942 la exposición *First Papers of Surrealism*: la tela de araña construida con ocho kilómetros de cordel para trastornar la atmósfera y la conciencia de una mansión en Manhattan). Lo comenzó, al igual que la nueva sede

25 O quizá oval (Settis 2010, 72).

26 Las sesenta tablas, conteniendo unas dos mil imágenes, fueron publicadas por primera vez Martin Warnke (*Der Bilderatlas Mnemosyne*) en una edición de la Akademie Verlag en 2003. La edición española ha sido llevada a cabo por F. Checa: Warburg 2010. El *Atlas* ha sido analizado, entre otros, por Didi-Huberman 2009. El ensayo de Mario Praz (otro constructor de casas de citas verbales y, como la que él mismo habitó en Roma, espaciales) titulado *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales* ([1967] 1979) es, en cierta medida, una secuela.

para su biblioteca, tras su vuelta del psiquiátrico, en el que había sido ingresado varias veces desde 1918 y donde fue recluido entre 1920 y agosto de 1924. Fue durante este periodo terapéutico cuando escribió *El ritual de la serpiente*: una conferencia que no tenía otro objetivo que demostrarse a sí mismo que no estaba completamente loco, o que demostrarle al director del Sanatorio Bellevue de Suiza que ya se había recuperado (Raulff 2008, 72). Con este propósito le planteó al doctor Ludwig Binswanger redactar una conferencia sobre su estancia, veinte años antes, en el sur de Estados Unidos y en el norte de México, cuando fue allí a estudiar a los indios Pueblo y a los indios Hopi, con los que convivió unos seis meses. La disertación tuvo lugar en abril de 1923. La conferencia se publicaría posteriormente como *El ritual de la serpiente*. Contiene numerosas reflexiones y consideraciones arquitectónicas: preguntas fundamentales sobre la arquitectura y sobre aquellos que renuncian a ella. En la obra analítica y propositiva de Bernard Rudofsky pueden rastrearse las huellas, detectarse en su *Arquitectura sin arquitectos* las secuelas de estos planteamientos.

El *Atlas Mnemosyne* era un proyecto, una propuesta de conocimiento. Una investigación, un análisis, un relato abruptamente detenido en 1929 por la muerte, así como una docena de series de cuadros y de exposiciones que estaban destinados a acompañar a algunas conferencias que Warburg pensaba impartir. Consiste en una serie de paneles²⁷ de madera forrados con tela negra en los que se fijaron fotografías de esculturas, relieves, frescos, dibujos y pinturas, así como reproducciones de dibujos y bocetos artísticos y científicos, cartas de juego, fotos de periódicos, publicidad gráfica, etc. (en total unos dos mil), en los que se exponía (analizaba, experimentaba, investigaba, etc.) la continuidad y transformación de una determinada imagen, de una «fórmula visual» o de una «forma simbólica», desde su origen hasta la contemporaneidad. Al igual que sucedía con los libros de la biblioteca, las fotografías formaban secuencias de imágenes, que eran intercambiables según el estado de la investigación, cuya posición nunca se consideraba definitiva. Cada panel era un conjunto de imágenes reunidas en virtud de sus analogías internas y de sus correspondencias profundas, convirtiendo la colección, el conjunto en una serie. Cada agrupación estaba encabezada por un breve texto que servía para dar pie a la interpretación de las imágenes. La memoria visual se construye así mediante secuencias de imágenes al tiempo que se exploran las múltiples posibilidades de la simultaneidad visual para la identificación de interrelaciones. Los paneles eran un campo de experimentación: colocar unas imágenes intencionadamente al lado de otras suponía proponer y averiguar correlatos en todas direcciones, y no solo, como era habitual hacerlo entonces, en sentido lineal.

27 Numerados del uno al setenta y nueve: algunos de ellos dobles, como el 50/51, o cuádruples, como el 61/64, o duplicados, como el 21 y el 21a o el 41 y el 41a.

Los dos lugares de encuentro más trascendentes que propuso Aby Warburg son, en consecuencia, la experimental biblioteca elíptica, regida por la ley de la buena vecindad, y los elocuentes paneles de su inconcluso atlas de la memoria: los rectángulos oscuros en los que hermanó, por ejemplo, en un trílogo hasta entonces inaudito, a una ménade con una criada pintada por Ghirlandaio y con Erika Sellschopp jugando al golf en 1928. Una casa de palabras afines y otra de imágenes que excitan la afinidad. Al igual que entre los *Ensayos* y la Torre en Montaigne, una obra fue construida en función de la otra: una en el seno de la otra, y las dos como vórtice de las arquitecturas y de las literaturas marginales, bárbaras y desencajadas, excéntricas por haber sido propuestas a las afueras de lo que la convención considera su lugar natural.

4 Raymond Roussel en su roulotte

Raymond Roussel, en la edición que publicó Éditions Gallimard en 1963 de *Locus Solus*, es presentado en la primera página como:

Raymond Roussel est né a Paris le 20 janvier 1877. Issu d'une famille riche, il acquiert une bonne éducation musicale. A l'âge de dix-sept ans, illuminé par une sensation de "gloire universelle", il décide de se consacrer a la poésie. Ses premiers livres, *La doublure*, *La vue*, *Impressions d'Afrique*, ne rencontrent aucun succès. Il en est de meme des adaptations théâtrales qui en sont faites. Tous ses autres livres, comme *Locus Solus* ou *L'étoile au front*, seront peçus comme des reuvres déroutantes. C'est dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935) que Raymond Roussel livrera les secrets de son art, en expliquant les mécanismes de ses constructions imaginaires et de son écriture originale et troublante. Raymond Roussel est mort a Palerme le 14 juillet 1933. (Roussel [1914] 1963, 5)²⁸

Locus Solus fue publicada por primera vez en París en 1914, dedicada «A ma soeur la duchesse d'Elchingen très tendrement». De Roussel afirmó André Breton que era «avec Lautréamont, le plus grand magnétiseur des temps modernes». *Locus Solus*, por su estructura y su contenido inverosímil, por el método y la desbordada capacidad inventiva, es uno de los territorios más singulares de la arquitectura de las vanguardias (aunque él no sintiera el menor interés por ellas): es una de las casas de citas esenciales en la inusitada ciudad que es Raymond Roussel. Otra de ellas es un vehí-

28 Versión en castellano, con prólogo de Jean Cocteau y epílogos de Robert Desnos, André Breton, Michel Leiris, Michel Foucault, Alain Robbe-Grillet, etc., en Roussel 2012.

culo insólito en la historia de la automovilística y, la tercera y última, una habitación convencional en la segunda planta de un gran hotel siciliano.

4.1 Mi casa es mi imaginación

Raymond Roussel, al igual que Michel de Montaigne, se amuralló para poder escribir: se hizo construir una fortaleza, una celda metálica, precursora de las inquietantes de Louise Bourgeois, que le sirviera de particular casa de citas, aunque en la suya apenas cupiera una docena de libros. Ambos, desde concepciones opuestas, optaron por la soledad: sus madrigueras no tenían como propósito el ser útiles como lugares de encuentro con otras personas sino el posibilitar encontrarse a sí mismos, auxiliados por una atmósfera de artificios en la que se diluían las palabras más sólidas.²⁹ Todas las habitaciones en las que Roussel creó fueron paralelepípedicas y precarias: todas, dormitorios provisionales en los que se sintió parcialmente a refugio. Entre la infantil que heredó de sus progenitores y aquella de alquiler en la que se extinguió definitivamente en Palermo medió una cámara forjada, a su imagen y semejanza, por un prestigioso carroceros que la colocó sobre cuatro neumáticos para que se desplazara. Una gran diferencia entre las guaridas de ambos galos es, en consecuencia, que la del segundo fue una casa de citas móvil, levantada sobre ruedas de caucho: una habitación desplazable en la que vivir enclaustrado. Roussel, ideó (proyectó) y construyó (mandó fabricar) una autocaravana con la que viajó por parte de Europa con la intención de no salir de ella más que para lo imprescindible: para negar la idea, entonces en boga, de que había que viajar para conocer.³⁰ Él no necesitaba conocer, ni experimentar, ni ensayar para escribir o para sobrevivir: le bastaba, dijo, con imaginar. «Mi casa es mi imaginación», afirmó. No precisaba salir de ese cubículo, del escritorio-dormitorio rodante en el que se asiló para sentarse a escribir en su deriva geográfica y existencial.³¹ Tenía un miedo patológico a evacuar

29 En «Der Bau» (La obra), Kafka refiere la construcción laberíntica y subterránea de una de ellas. A propósito, Parra Bañón 2016.

30 Esta es una de tantas afinidades entre Raymond Roussel y Fernando Pessoa (que dijo en 1933 «Viajar! Perder países!»), quien en los escritos recogidos en el *Libro del desasosiego* argumentaría la inutilidad de viajar y la imposibilidad de conocer paisajes extraños: «¿Viajar? Para viajar basta con existir... Si imagino, veo. ¿Qué más hago si viajo? Sólo la debilidad extrema de la imaginación justifica que tengamos que desplazarnos para sentir» (Pessoa [1917-34] 2014, 398-9).

31 «Este niño que adoraba a Julio Verne, este gran aficionado a las marionetas, este hombre riquísimo que para sus viajes se había hecho construir la más lujosa roulotte-automóvil del mundo, seguirá siendo hasta el final el más acérrimo contestador, el más encarnizado negador del viaje *real*» dice Breton ([1939] 2011, 255-6) en su presentación de Roussel en su *Antología del humor negro*. Si acaso padecía dromomanía (una obsesión patológica por

esa cavidad embrionaria: temía tanto la hostilidad de los hombres como la agresividad de los microbios.

En la biografía arquitectónico-literaria de Roussel habría que destacar tres lugares de encuentro: uno proyectado por él mismo para anidar y gestarse a resguardo de las intromisiones ajenas (era el capullo de una crisálida) y otro alquilado en Sicilia para citar allí a la muerte y después irse conducido por ella. Si la primera habitación fue un vehículo y la segunda un cuarto de hotel con los balcones abiertos a una última noche de julio, y con un colchón tendido en el suelo que contiene a un hombre agazapado, a mitad de camino entre la una y la otra hay un libro: una casa territorial construida con palabras difíciles, a la que el paisajista denominó, describiéndose a sí mismo, *Locus Solus*. Entre estas casas de citas discurrió una vida saturada de excentricidades y de manías, de obras revolucionarias que fueron mal entendidas por sus contemporáneos y de viajes erráticos que no lo condujeron a ningún sitio.

4.2 Una casa de citas sobre ruedas

Raymond Roussel diseñó una caravana³² de acuerdo a sus deseos y a sus medidas y encargó en 1924 su construcción al carroceros George Regis, quien la concluyó en París en 1925. La revista *L'illustration* del 27 de febrero de 1926, le dedicó un elogioso artículo titulado «La villa nómada», ilustrado con seis fotografías, una del exterior y cinco del interior, tomadas mientras estaba aparcada en su casa de Neuilly. Medía nueve metros de largo y dos metros treinta de ancho, y dentro cabían unas treinta personas; el interior estaba dividido en tres habitaciones o departamentos: dos para su uso exclusivo, y otro, como una antecámara, destinado a la conducción y al alojamiento de los conductores y camareros. El cuarto de estar-escritorio-dormitorio, era multifuncional y estacional: durante el día servía tanto de sala, amueblada con tres confortables asientos (una butaca y dos sillas plegables), como de escritorio y oficina; por la noche se convertía en dormitorio (tenía empotrada una cama abatible tipo Murphy). Todo estaba labrado en madera de arce. Acondicionado con una estufa de gas y con una radio, contenía, además, una caja fuerte Fichet. El cuarto de baño disponía de bañera y agua caliente. En la cabina para la conducción (dotada con un lavabo para el aseo) viajaban y dormían acurrucados, dos conductores y un camarero.

trasladarse permanentemente de un lugar a otro), era de la modalidad en la que el destino es para el viajero irrelevante y en la que el lugar es olvidado nada más abandonarlo.

32 La cuarta acepción del diccionario RAE define caravana como «vehículo acondicionado para hacer vida en él, remolcado por un automóvil». Admite la voz francesa *roulotte* como uno de sus sinónimos. Lo proyectado por Roussel es una autocaravana en cuanto a que está propulsada por sí misma: no es un remolque.



Figura 4. Doce retratos de Raymond Roussel (© José Joaquín Parra 2018)

Roussel no utilizó su «villa nómada» o su «casa rodante» para hacer turismo. La empleó para poder escribir enclaustrado, como una armadura andante. Para poder viajar sin tener que salir de ella más que lo imprescindible; para poder dormir durante sus desplazamientos siempre en la misma cama; para poder crear en el mismo lugar en el que padecer el insomnio y en el que trasladarse. Es, por tanto, un lugar incoherente en el que aislarse del entorno: una casa hermética. Es su ventana tripartita, que deja entrever las pesadas cortinas, la que le confiere rasgos domésticos a este cajón negro que algunos espectadores confundieron con un coche funerario, o con un camión de mudanzas. Después de darle en 1921 la vuelta al mundo en solitario, y de otros muchos viajes de los que no dejó huella alguna en sus escritos, viajó en 1928 en su roulotte por Suiza, Alsacia e Italia (en Roma llamó la atención de la curia y del Papa). En 1933, sin embargo, hizo su último viaje no en ella sino en un taxi alquilado.

Esta férrea casa de citas ambulante se la construyó Roussel para mitigar alguna de sus inconsolables manías: en París obligaba a su chófer a dar vueltas por la ciudad sin destino, con el único objetivo de poder leer mientras lo desplazaban de aquí para allá; como le causaban pánico los túneles, nunca viajaba en tren; les tenía terminantemente prohibido a sus conductores que los atravesaran (evitaba viajar por la noche por miedo a que lo engañaran), y le tenía tanta aversión a dormir en camas distintas a la suya como a compartirla.

4.3 Cartografía de *Locus Solus*

Raymond Roussel es el poeta sin éxito, el músico fracasado, el escenógrafo más atrevido, el autor de *Impresiones de África*, publicada en 1909, y de su adaptación teatral, estrenada en 1912, que provocó un gran escándalo y que solo duró unos días en cartelera (autor también de *Nuevas impresiones de África*, 1932). En ella abundan las máquinas: los mecanismos autónomos capaces de hacer cosas extraordinarias. Pero Raymond Roussel es, sobre todo, el autor de *Locus Solus*, obra a la que Vila-Matas llama novela (2015, 62),³³ en la que se cuenta un paseo vespertino por el seno de una finca en Montmorency, durante el cual su millonario y docto propietario, Martial Cantarel (quizá una versión del propio Roussel, el artista genial trasfigurado), va enseñándole a unos amigos que lo visitan cada una de las rarezas que hay allí dispersas, ordenadas de acuerdo a un propósito

33 *Locus Solus* se publica al mismo tiempo que Proust edita *Por el camino de Swann*, el primer volumen de *En busca del tiempo perdido* (Cocteau los empareja en *Opio*: Roussel 2012, 9). En 1915 Frank Kafka publicó *La transformación*, y en 1925, póstuma, *El proceso*. En 1922 James Joyce publicará su *Ulises*, donde se describen las andanzas por la ciudad de Dublín del pequeño burgués irlandés Leopold Bloom a lo largo del día 16 de junio de 1904.

secreto, definiendo un paisaje fantástico y enciclopédico. Entre las siete maravillas que contiene hay un mosaico compuesto con dientes multicolores por una niña voladora, un gigantesco diamante en el que danza una bailarina³⁴ y una vitrina gigante que conserva cadáveres intactos, inmersos en un líquido llamado «resurrectina».

El texto que este *lugar solitario* alberga es la minuciosa narración de una finca inventada, localizada en las proximidades de París, realizada mientras se recorre sin prisas en una sola tarde. Se describe su contenido, los extraños inventos que allí había reunido su dueño y se cuentan las historias que los engendraron. Los ingenios, las instalaciones, las arquitecturas mecánicas, son mostradas a los visitantes por un guía proteico: cada una de ellas le ofrece al intrépido una experiencia sensorial, una sorpresa, algo desconocido, incluida la resurrección. *Locus Solus* tiene algo de museo de aberraciones y de parque científico de atracciones, de gabinete de curiosidades y de muestrario de maravillas mecánicas. En esta finca, en su paisaje y en su arquitectura, hay huellas de la casa en la que vivió Raymond Roussel con su madre, en la finca que ella poseía en Neuilly, en las afueras de París, y que vendería en 1931 (dos años antes de su muerte).³⁵ *Locus Solus* aún no ha sido convenientemente dibujado: construido con líneas en el plano. Los cartógrafos y los delineantes, los paisajistas y los arquitectos, los exploradores del abismo y los ilustradores, la fotogrametría y los sistemas de información geográfica, tienen esa labor pendiente.

4.4 Hotel funeral en Palermo

A las diez de la mañana del 14 de julio de 1933 encontraron el cadáver de Raymond Roussel, que tenía, como este analista en este amanecer del 31 de mayo de 2018, cincuenta y seis años, en la habitación 224, situada en la segunda planta del Grand Hotel et des Palmes, en Palermo. En el informe forense sobre el levantamiento del cadáver se precisa que el cuerpo estaba recostado sobre un colchón extendido en el suelo de la habitación, situado entre la puerta que comunicaba con la habitación 226 y el balcón, y que presentaba una postura decúbito supino. En el expediente policial se dice que el súbdito francés «estaba enfermo del cerebro y tomaba medicamentos para aturdirse», así como que llevaba puesta «una camisa de dormir

34 El prodigioso diamante que, descrito por Roussel en el capítulo 3, parece inspirado en el Pabellón de Cristal de Bruno Taut: «De dos metros de alto y tres de ancho, la monstruosa joya, con redondeada forma de elipse, despedía bajo el sol, en todas direcciones, unos destellos casi insoportables semejantes a rayos» (Roussel 2012, 69).

35 Roussel nació en el boulevard Maiesherbes de París. Pasó parte de su infancia en Neuilly. En 1883 vive en un palacete cerca de los Campos Elíseos. En 1909 su madre se construye una suntuosa casa en Biarritz, donde ella morirá en 1911. A su muerte, él hereda Neuilly.

blanca, calzoncillos blancos, calcetines negros y camiseta interior de hilo de lana color champán» (Sciascia [1971] 2010). En el cuarto, a los pies de una de las dos camas individuales que contenía, había un pequeño escritorio, que probablemente Roussel apenas utilizó más que para escribir alguna carta durante alguno de los cuarenta días que residió allí,³⁶ algunos de ellos acompañado por Charlotte Dufréne (Marie Charlotte Fredez: 1880-1968), con quien había llegado desde París en un coche alquilado, conducido por un chófer expresamente contratado para ello.

El doctor Federico Rabboni, que examinó el cadáver, concluyó su informe pericial afirmando que Roussel había muerto por «muerte natural, probablemente causada por narcóticos y somníferos, encontrados en gran cantidad en la habitación, por lo cual considero inútil la autopsia».³⁷ En el «acta de información sumaria» el juez Michele Margiotta describe e inventaría lo que encuentra en la habitación, destacando el hecho de que a una de las camas le faltara el colchón. En los cajones de la mesa de noche y en el armario se encuentran frascos, tubos, ampollas, botellas con los muchos narcóticos y barbitúricos que en grandes dosis tomaba Raymond Roussel a diario: Somnothyryl, Hypaléne, Rutonal, Phanodorne, Declonol, Hyrpholéne, Neurinaser, Veriane, Veronidin y Neosedam. Su dama de compañía, Charlotte Dufréne, llevaba una relación de las dosis que Roussel ingería diariamente y de los efectos que le producían. La ingesta nocturna se debía al insomnio severo que lo torturaba: la noche de su muerte ya llevaba al menos diez días sin haber podido dormir más que algunos momentos sueltos. Lo más significativo de su muerte quizá sea el hecho de que el cadáver yaciera sobre el colchón depositado en el suelo y que a cada lado del cuerpo hubiera una almohada parapetándolo. La razón, aparentemente ridícula e infantil, es que siempre le había causado terror la posibilidad de caerse de la cama. Y que este pánico continuaba medio siglo después: el temor a quedarse profundamente dormido y a precipitarse inconscientemente por un lado de la cama lo llevó, como con toda probabilidad hacía cada noche que tomaba grandes dosis de somníferos, a tirar el colchón en el suelo y a amurallarse entre las dos almohadas.

Su cuerpo fue embalsamado en Palermo y transportado a París, donde lo sepultaron en el cementerio de Père Lachaise el 26 de julio, doce días después de su muerte, sin la asistencia de ningún familiar, en una tumba

36 Un capítulo muy interesante, y no falto de sorpresas, de las 'casas de citas' es el de los hoteles y la escritura: el de las habitaciones de hotel y los escritores (y quizás el erotismo, o lo conyugal). Por ejemplo, los hoteles suizos: Vladimir Nabokov en Montreux (Montreux Palace; Molina 2016, 164) o Borges en Ginebra (Hôtel L'Arbalte) o Malcolm Lowry en Cuernavaca (Deville 2016, 134).

37 Leonardo Sciascia duda de la teoría del suicidio y apunta hacia la del asesinato.

distinta a la que él había proyectado para monumentalizarse.³⁸ La primera noticia sobre su muerte apareció el 3 de agosto de 1933 en el *París-Midi*: una necrológica firmada por Pierre Lazareff en la que se refería a él como un «riquísimo y un poco banal autor dramático» (Sciascia [1971] 2010, 54). En 1986 unos trabajadores que limpiaban un depósito en la antigua casa de la hermana de Roussel, en la calle Quentin-Bauchart de París, encontraron una caja depositada allí por él en 1933. En su interior hallaron una colección de documentos, varias piezas inéditas, incluyendo un poema de siete mil versos y otro de más de veinte mil, así como numerosos borradores de otras obras que han permitido analizar los mecanismos de concepción y el funcionamiento del método creado por Roussel (*Cómo he escrito algunos de mis libros*, publicado en 1935).³⁹ El escritor se suma así a la nómina de aquellos que a su muerte dejaron cajas de citas, cajones, baúles, depósitos, de escritos que serían descubiertos póstumamente, como sucedió con Pessoa y con Cortázar.

5 Arquitectura rousseliana, warburgiana y montaigneana

Las relaciones de Roussel con la arquitectura van más allá de sus experiencias como escenógrafo y de sus vivencias, tal vez traumáticas, con la casa materna en la que transcurrió su infancia y su complicada adolescencia, y es más extensa que su labor como proyectista del territorio y como constructor del paisaje y de la arquitectura de *Locus Solus*. Una buena parte de sus conflictivas y productivas relaciones con la arquitec-

³⁸ En 1931 le había encargado a la empresa de pompas fúnebres Lecreux Frères varios proyectos para su tumba, todos realizados bajo sus directrices y su supervisión. El proyecto finalmente elegido incluía una estatua suya a tamaño real, aunque nunca fue construido. Sus restos se descomponen en la tumba simbólicamente profanada por sus lectores más entregados: por Julio Cortázar, que en 1975 la buscó e intentó abrirla para demostrarle su afecto. Antes que el escritor argentino lo hiciera, dadaístas y surrealistas se interesaron por su obra literaria y por su biografía, y algo escribieron sobre él. André Breton lo incluyó en su *Antología del humor negro* ([1939] 2011) y Georges Bataille en su relación de *Comedores de estrellas* (1940). Michel Leiris, Raymond Queneau, Alain Robbe-Grillet y otros transgresores, entre los que habría que incluir a Georges Perec y a Italo Calvino, lo situaron a la altura de Lautréamont y de Mallarmé. Los componentes de OuLiPo lo consideraron un precursor de la novela moderna. Michel Foucault escribió en 1963 un libro sobre él. Françoise Cadarec publicó en 1972 la primera biografía sobre Roussel. Él es uno de los autores cuya historia se vende mejor que sus obras. En el 2011 el MNCARS le dedicó una exposición *Locus Solus. Impresiones de Raymond Roussel*. Después de Julio Cortázar, en la actualidad, César Aira y Enrique Vila-Matas son, entre los hispanohablantes, sus máximos exégetas. La crítica arquitectónica, para su desgracia, se ha ocupado escasamente de él.

³⁹ O *Cómo escribí algunos libros míos* (Roussel [1909] 2004, 9-31).

tura están contendidas en su afirmación: «Mi casa es mi imaginación».⁴⁰ No necesitó salir de ella - de su imaginación - para completar su obra. No tuvo necesidad de conocer lo que había fuera (aunque esta confesión de autosuficiencia no es más que otra manifestación de su extravío). Sus escarceos con la arquitectura tienen que ver con ese deseo de aislarse (de la realidad periférica para adentrarse en otra intrauterina), de separarse del contexto y construirse un ambiente propio, una celda confortable que pudiera desplazarse indolente por la superficie del mundo. Entendió la arquitectura como recinto de protección: como disciplina destinada a la construcción y al control de la atmósfera de acuerdo a las necesidades del ocupante circunstancial. Su defensa de la reclusión no fue especulativa: la ejercitó cotidianamente. La arquitectura como coraza, como sistema de defensa frente a las agresiones medioambientales (acorde con la teoría que Le Corbusier comenzó a formular por aquellos años: *Vers une architecture*, 1923), lo condujo a exigir el máximo aislamiento del exterior: no es inconsecuente, por tanto, que fuera enemigo acérrimo de las ventanas. Su arquitectura es como su literatura: ensimismada, autónoma, aislada. Jean Cocteau, en *Opio. Diario de una desintoxicación* ([1930] 1969), afirmó: «Raymond Roussel o el genio en estado puro, inadmisibles para la élite. *Locus Solus* fiscaliza toda literatura» (Roussel 2012, 9).

«La casa vuelve a casa» dijo José Saramago cuando las cajas con sus libros expatriados, procedentes de Lisboa, desembarcaron en Lanzarote para establecerse en su nueva residencia de la isla, diciendo con ello «Mi casa es mis libros», como tal vez pensaron alguna vez Warburg y Montaigne mientras contemplaban su biblioteca, o como propuso sutil Gabriel García Márquez cuando se fotografió con un libro abierto, colocado sobre su cabeza como si fuera un tejado a dos aguas: un ejemplar de la primera edición de *Cien años de soledad*, de esa novela sobre las relaciones carnales de la arquitectura doméstica y la ciudad en Macondo: una historia que originalmente se titulaba *La casa*, en la que se expone con precisión la teoría arquitectónica de Úrsula Iguarán.⁴¹

Se puede investigar *La invención del espacio* (Bou 2013) armados con un cuaderno de viaje o la *Arquitectura escrita* (Calatrava, Nerdinger 2010) practicándole la autopsia a los lugares que fueron construidos con un entramado de citas. Puede estudiarse el *Pensamiento arquitectónico en la obra de José Saramago* (Parra Bañón 2004) sobre la hipótesis y los argumentos que avalan la consistencia de tal pensamiento, o analizarse

40 «Como se ve, el gran poeta de *Locus Solus* no es menos innovador en el campo de la realidad que en el reino de los sueños», *Le Matin*, 13 de diciembre 1926.

41 Federico García Lorca desestimó la sugerencia de Pablo Neruda de que titulara *Poeta en Nueva York* como *Introducción a la muerte*: también desechó, finalmente, la posibilidad de que titulara *La ciudad*.

la *Arquitectura y enfermedad en la obra de Thomas Bernhard* (Espinosa 2017) cuando se busca la arquitectura agazapada entre las palabras, y también es posible rastrear las palabras que sostienen la arquitectura de aquellos intrusos que desde la literatura levantaron edificios inverosímiles o imaginarios, metafóricos y verbales, además de otros rigurosamente sometidos a la ley de la gravedad, contruidos con piedra, con ladrillo o metal, en los que buscaron refugio de las inclemencias y la hostilidad, en los que se cobijaron para enhebrar verbos, adverbios, artículos, adjetivos y tantas otras combinaciones de vocales y consonantes, al tiempo que para ensayar sinédoques, aliteraciones, endecasílabos dactílicos, oxímoros que eluden el plural en los sustantivos sobreesdrújulos, palíndromos al gusto de Augusto Monterroso, y acaso, con la venia de Alfonso Reyes, jitanjáforas castellanas y campos de cruces para que el disidente chileno dibuje sonetos apocalípticos. Roussel, Warburg y Montaigne fueron tres de los que, además de especular y moldear con palabras, necesitaron materializar y experimentar sus ideas sobre la forma y el espacio: tres de los onanistas que edificaron, para uso propio, su particular casa de citas, su lugar en un lugar que desde lejos no parece un lugar.

Bibliografía

- Andrés, Ramón (2012). *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado.
- Bernhard, Thomas [1964] (2009). *Amras*. Trad. de M. Sáenz. Madrid: Alianza.
- Binswanger, Ludwig; Warburg, Aby (2007). *La curación infinita*. Trad. de N. Gelormini. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Borges, Jorge Luis [1945] (1981). *El Aleph*. Madrid: Alianza.
- Bou, Enric (2013). *La invenció de l'espai. Ciutat i viatge*. Valencia: Universitat de València.
- Bacon, Francis [1597] (1985). *Ensayos*. Trad. de L. Escolar. Barcelona: Orbis.
- Breton, A. [1939] (2011). *Antología del humor negro*. Trad. de J. Jordá. Madrid: Anagrama.
- Calasso, Roberto (2001). *La Folie Baudelaire*. Trad. de E. Dobry. Barcelona: Anagrama.
- Calatrava, Juan; Nerdinger, Winfried (eds.) (2010). *Arquitectura escrita*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Cassirer, Ernst [1923-29] (1976). *Filosofía de las formas simbólicas*. Trad. de E. Morones. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cocteau, Jean [1930] (1969). *Opio. Diario de una desintoxicación*. Trad. de J. de la Serna. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Deville, Patrick (2016). *Viva*. Trad. de J.M. Fajardo. Barcelona: Anagrama.
- Didi-Huberman, Georges (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.

- Edwards, Jorge (2015). *La muerte de Montaigne*. Barcelona: Tusquets.
- Espinosa, Juan A. (2017). *Arquitectura y enfermedad en la obra de Thomas Bernhard*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Gombrich, E.H. [1986] (1992). *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Edic. B. Moreno. Madrid: Alianza.
- Isidoro de Sevilla [h. 620] (1994). *Etimologías*. Ed. por J. Oroz y M.A. Marcos. Madrid: BAC.
- Kafka, Franz [1923] (2004). «Fragmento póstumo número 49. La obra». *Obras completas.*, tomo 2. Trad. de A. Kovacsics. Barcelona: Aguilar, 320-42.
- Lampedusa, Giuseppe Tomasi di [1955] (2009). *Shakespeare*. Trad. de R. Baena. Barcelona: Nortedur.
- Molina, César A. (2016). *Todo se arregla caminando*. Barcelona: Destino.
- Montaigne, Michel de [1595] (2007). *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie Gournay)*. Trad. de J. Bayod Brau. Barcelona: Acantilado.
- Montaigne, Michel de (2014). *Ensayos. Diario del viaje a Italia. Correspondencia. Efemérides y sentencias*. Ed. de Gonzalo Torné. Barcelona: Penguin Random House.
- Muñoz Molina, Antonio (2016). «El río de Montaigne». *Mercurio*, 183. URL <http://revistamercurio.es/ediciones/2016/mercurio-183/el-río-de-montaigne/> (2018-09-29).
- Parra Bañón, José Joaquín (2004). *Pensamento arquitectónico na obra de José Saramago*. Trad. de M. Correia. Lisboa: Caminho.
- Parra Bañón, José Joaquín (2009). *Arquitecturas terminales. Teoría y práctica de la destrucción*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Parra Bañón, José Joaquín (2016). «La palabra como material de construcción en *La obra* de Kafka». *Zarch*, 6, 134-47.
- Parra, Nicanor [1985] (2014). *Hojas de Parra*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Pessoa, Fernando [1917-34] (2014). *Libro del desasosiego*. Trad. de A. Sáez. Valencia: Pretextos.
- Piglia, Ricardo (2016). *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Barcelona: Anagrama.
- Praz, Mario [1967] (1979). *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Trad. de R. Pochtar. Madrid: Taurus.
- Quetglas, Josep (1997). *La Casa de Don Giovanni*. Madrid: Exit.Lmi.
- Raulff, Ulrich (2008). «Epílogo». Warburg [1924] 2008, 67-110.
- Rudofsky, Bernard [1964] (2003). *Architecture Without Architects: a Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Roussel, Raymond [1914] (1963). *Locus Solus*. Paris: Gallimard.
- Roussel, Raymond (2012). *Locus Solus*. Trad. de M. Cohen. Madrid: Capitán Swing.
- Roussel, Raymond [1909] (2004). *Impresiones de África*. Trad. de T. Gallejo. Madrid: Siruela.

- Settis, Salvatore (2010). *Warburg 'continuatus'. Descripción de una biblioteca*. Trad. de M. Vigevani. Madrid: La Central-MNCARS.
- Saxl, Fritz [1943] (1992). «La historia de la Biblioteca de Warburg (1886-1944)». Gombrich [1986] 1992, cap. 17, 299-310.
- Sciascia, Leonardo [1971] (2010). *Actas relativas a la muerte de Raymond Roussel*. Madrid: Gallo Nero.
- Vila-Matas, Enrique (2015). *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona: Booket.
- Warburg, Aby [1924] (2008). *El ritual de la serpiente*. Trad. de J. Etorena. Epílogo de U. Raulff. Madrid: Sexto piso.
- Warburg, Aby (2010). *Atlas Mnemosyne*. Trad. de J. Chamorro. Madrid: Akal.
- Woolf, Virginia [1929] (1986). *Una habitación propia*. Trad. de L. Pujol. Barcelona: Seix Barral.

Casas de citas

Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura

editado por José Joaquín Parra Bañón

Escribir París: aspectos del deambular urbano en Balzac, Baudelaire y Zola

Juan Calatrava

(Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Granada, España)

Abstract The subject of the present contribution is the study of the different aspects of urban ambulation and the character of *flâneur* in XIXth Paris, through three moments (1830, 1850, 1870) and three key writers (Balzac, Baudelaire, Zola).

Sumario 1 Introducción. – 2 Balzac: la ciudad como territorio de caza, el *flâneur* como ojeador. – 3 Baudelaire: el artista zarandeado. – 4 Émile Zola: de las ruinas a los escombros.

Keywords Paris literature. Flâneur. Balzac. Baudelaire. Zola.

1 Introducción

En la rica historia de la relación entre ciudades y literatura – aún en gran medida por escribir – es ya bien sabido que el París del XIX constituye un caso excepcional, tanto por la calidad y cantidad de la literatura que alumbró como por el mito urbano a cuya creación contribuyó de modo tan decisivo como la propia construcción material de la capital francesa. Desde Rousseau o Mercier a la gran serie decimonónica de los Balzac, Sue, Vigny, Hugo, Baudelaire, Gautier, Flaubert, los Goncourt, Zola, Daudet, Huysmans o Rimbaud, muchos de los grandes nombres de la literatura francesa harán de París no un simple telón de fondo convencional sino todo un objeto de reflexión sobre el nacimiento de la metrópolis modernas, las tensiones de su coexistencia con la ciudad históricas, los nuevos modos de vida de sus habitantes y, por supuesto, los inéditos rasgos del arte que en su seno se alumbraba. Cuando un Walter Benjamin tanto tiempo olvidado como hoy archicitado casi para cualquier cosa hizo de la literatura parisina una de las principales referencias de su *Passagenwerk* no hacía sino reconocer, con su especial intuición, la importancia de todo ese cúmulo de escritos que contribuyeron a dar forma a la ciudad tanto como el macadam, los *immeubles de rapport*, los pasajes, los escaparates de los grandes almacenes, las estaciones de ferrocarril o los bulevares de Haussmann.

Este texto abordará, a partir de tres significativos ejemplos, tan sólo un aspecto muy particular, pero de evidente trascendencia, de ese gran filón que es la literatura de París: el modo en que los nuevos parámetros del espacio y el tiempo se entrelazan en la andadura de sus protagonistas, en sus modos de desplazarse, de deambular, de orientarse o de perderse en ese nuevo tipo de selva que es la metrópolis. Estos casos de estudio han sido elegidos no sólo por la indiscutible condición de referentes principales de la literatura parisina de los tres autores, sino también por corresponder a las tres grandes etapas (básicamente, años 1830, 1850 y 1870) a lo largo de las cuales se construye el mito de París, con los *grands travaux* de Haussmann como hito central.

2 Balzac: la ciudad como territorio de caza, el *flâneur* como ojeador

Ese nuevo andar urbano que estaba por entonces dando lugar a inéditas formas de *arpenter* (un verbo de gran riqueza polisémica en cuanto que aúna las acciones de «recorrer» y de «medir») la ciudad llamó la atención de Balzac desde el inicio mismo de su trayectoria. Si ya la *Physiologie du mariage* (1829) constituye un texto imprescindible para la configuración de ese nuevo tipo de andarín que es el *flâneur*, es sobre todo en *Théorie de la Démarche* (1833) donde Balzac afronta la paradoja, según nos dice, de que los científicos hayan desentrañado las leyes del movimiento de los astros y, sin embargo, sigamos ignorando las leyes que rigen el modo de moverse del hombre en la urbe moderna.

Múltiples atisbos de respuesta a esa paradoja se pueden espigar en ese fresco gigante de la metrópolis protomoderna que fue, entre 1830 y 1850, *La Comédie Humaine*, del que París, «ciudad de las cien mil novelas» como la definió Balzac, constituye el marco esencial (horizonte de referencia incluso de aquellas historias que se desarrollan en provincias o en el campo). Y ya desde una de las primeras novelas del ciclo queda claro este papel protagonista tanto de París, en general, como de los modos de moverse por la ciudad moderna, en particular. Me refiero a *Ferragus, chef des Dévorants*,¹ publicada en 1833 formando parte de la trilogía de la *Histoire des Treize*, compuesta, además, por *La duchesse de Langeais* y *La Fille aux yeux d'or*.

1 La edición que he utilizado para este trabajo es Balzac [1833] 1998. Todas las traducciones al castellano de los textos originales en francés son mías, salvo indicación contraria.



Figura 1. Paul Gavarni (seudónimo de Sulpice Guillaume Chevalier), frontispicio de *Le Diable à Paris*, 1845

La trama,² claramente deudora de los esquemas del folletón por entregas, despliega a los personajes por un París que es tan protagonista de la misma como los propios actores humanos, una ciudad que aparece desdoblada (el gran tema de lo dúplice aplicado ahora no a un individuo sino a una ciudad) por la tensión entre el París cotidiano y el París oculto, en el que poderes secretos manipulan a su arbitrio las vidas de los parisinos: un París amenazador que subyace al París aparente, cuya normalidad se revela frágil. *Ferragus* se inserta, así, en esa línea del «París misterioso» que va desde *Les mystères de Paris* (1842-43) de Eugène Sue a *Le Fantôme de l'Opéra* de Gaston Leroux (1909).

Sus personajes componen una particular *physiologie* del encuentro entre antiguas y nuevas capas sociales. Malincour es un ser desclasado, de brillante pasado familiar pero incómodamente ubicado entre la Restauración borbónica y la pujante burguesía. Pero el matrimonio Desmarests compone una especie de feliz utopía doméstica en medio del estrépito parisino. Su vivienda constituye un punto de anclaje espacial entre el movimiento incesante de la ciudad. Y, dentro de la misma, el dormitorio de Clemence constituye un recinto aún más enclaustrado, lleno de todos los productos del lujo doméstico: es el espacio femenino en el que la mujer se viste y maquilla o bien se libera de sus revestimientos artificiales, en un continuo proceso de alternancia entre cuerpo verdadero y cuerpo falso artificializado (Balzac [1833] 1998, 130-2).

Hay también un protagonista colectivo, la misteriosa sociedad de *Los Trece*, de presencia explícita muy escasa pero cuya sombra planea siempre desde sus posiciones ocultas de poder. Sus miembros tienen en común diversas formas de desarraigo social, como el propio Ferragus, quien, condenado a trabajos forzados y evadido, en el tiempo de la acción lleva ya trece años oculto en París, esa urbe-cloaca en la que es posible desaparecer en el anonimato. Ferragus es, como el propio París, uno de esos personajes 'dobles' abundantes en la literatura decimonónica, capaz de conciliar el amor por su hija con la mayor abyección y claro precedente de ese otro villano-genio de Balzac que será Vautrin.

Pero hay otro protagonista principal: París, al que Balzac presta los rasgos fisiológicos de un ser vivo por entre cuyos miembros pululan las insignificantes existencias de sus habitantes. Sus articulaciones crujen,

2 Auguste de Malincour, oficial de la Guardia Real, sorprende por azar a la bella Clemence (esposa de Jules Desmarests, agente de bolsa) entrando en una casa de una calle sucia y degradada por la que, en principio, nunca debería transitar. Se propone averiguar los motivos de ello y, eventualmente, chantajearla, pero nada más comenzar su acecho empieza a sufrir accidentes inexplicables, debidos a la mano oculta de la sociedad secreta de Los Trece, verdaderos amos clandestinos de París. Su curiosidad terminará, tras múltiples peripecias, por ocasionar la muerte de Clémence, que en realidad frecuentaba esa casa para encontrarse con su padre, Ferragus, forzado evadido y miembro prominente de los 'Trece', quien se vengará del espía envenenándolo a través del cabello.

sus calles gritan; es un monstruo que ruge, come y defeca y cuyas mil patas se agitan sin cesar. Es esa ciudad-monstruo, y no los desdibujados 'Trece', quien se alza con el verdadero protagonismo, hasta hacer de la historia casi un Atlas de la ciudad en la década de 1820, como declararía el propio Balzac al explicar que, con *Ferragus*, había querido «pintar París bajo algunas de sus caras, recorriéndola en altura y en anchura; yendo del *faubourg* Saint-Germain al Marais; de la calle al tocador; del hotel a la mansarda; de la prostituta a la figura de una mujer que había puesto el amor en el matrimonio; y del movimiento de la vida al reposo de la muerte» (Balzac [1833] 1998, 298).

La capa de urbanidad de París revela ser muy frágil y la trama de *Ferragus* la rompe devolviendo a la ciudad a su condición selvática: París deviene territorio de caza («Pero es la caza, la caza en Paris, la caza con todos sus accidentes salvo los perros, el fúsil y el halali», Balzac [1833] 1998, 101), inaugurando así una metáfora que continuará Baudelaire comparando a los héroes de Fenimore Cooper con el *flâneur*, verdadero 'cazador' de la vida moderna.

Malincour se desprende de su capa civilizada, se inicia en las artimañas y modos de deambular del cazador, estudia el terreno, se dota de un puesto de acecho y se reencarna en el ancestral ojeador emboscado. Ello determina de inmediato una nueva manera de moverse por la ciudad, capaz de combinar, como en la cinegética, el ritmo desenfrenado del continuo husmear con los periodos prolongados de inmovilidad paciente, en los que el cazador prehistórico coexiste con el espía moderno (es significativo que Balzac use el verbo *fouiller*, evocando, como vería lucidamente Benjamin, la acción de sacar a la luz algo sepultado).

En realidad, *Ferragus* no es sólo una novela sobre París sino, más concretamente, una especie de catálogo de los modos de moverse por París, de los contrastes entre movilidad tradicional y nuevos ritmos urbanos, incluyendo la marcha discontinua y llena de nueva sabiduría del *flâneur*. Malincour se nos presenta, en el fondo, como una primera plasmación del *flâneur* (Loubier 2001), ese nuevo personaje que no transita por la ciudad sino que viaja, hace las mismas pausas que un viajero ante el paisaje y sabe detenerse ante llamadas de atención que para otros pasarían desapercibidas. Son, nos dice Balzac, *amateurs* de París que lo «degustan», que conocen su fisonomía, que cuando contemplan una casa son capaces de ver tras la fachada. Personas para las cuales París es el más delicioso de los monstruos:

Así son los amantes de París: en tal esquina de una calle, levantan la nariz seguros de hallar allí un reloj; a un amigo cuya tabaquera esta vacía le dicen: Entre por ese pasaje y a la izquierda hay un estanco de tabaco, cerca de un pastelero que tiene una bonita mujer. Viajar por París es, para estos poetas, un lujo costoso. ¿Cómo no gastar algunos minutos ante

los dramas, los desastres, las figuras, los pintorescos accidentes que os asaltan en medio de esta movediza reina de las ciudades, revestida de carteles, y que, sin embargo, no tiene un rincón limpio de tan complaciente como es con los vicios de la nación francesa. ¿A quién no le ha pasado salir por la mañana de su casa para ir al otro extremo de París, sin haber podido abandonar el centro a la hora de cenar? (Balzac [1833] 1998, 79)

En el inicio de *Ferragus*, Balzac parece recurrir a la tradición del *tableau de Paris*, pero inmediatamente vemos cómo su geografía dinámica atribuye a las distintas partes de ese organismo urbano caracteres morales que acentúan la personificación de la ciudad. El paisaje urbano de París es también un paisaje moral, y en su cuerpo cabe también distinguir órganos nobles y órganos bajos. Las calles mismas están dotadas de cualidades sin las cuales no se explicaría el arranque de la intriga:

Hay en París ciertas calles deshonradas tanto como puede serlo un hombre culpable de infamia; existen también calles nobles, calles simplemente honestas, calles jóvenes sobre cuya moralidad el público aún no se ha formado opinión; calles asesinas, calles más viejas de lo que puedan serlo las más viejas ancianas, calles estimables, calles siempre limpias, calles siempre sucias, calles obreras, trabajadoras, mercantiles. En fin, las calles de París tienen cualidades humanas y nos imprimen con su fisonomía ciertas ideas contra las que carecemos de defensa. (77)

Es, sobre todo, una ciudad que escapa a la fijación. El París de Balzac es una metrópolis inestable, en perpetuo estado de movimiento y de cambio, donde las personas son ante todo peatones, cuyas calles están llenas de coches y donde todo el mundo se mueve, incluso en los espacios interiores. Las calles parecen pensadas sólo para albergar flujos tan incesantes como irregulares y sólo admiten las aleatorias paradas del *flâneur*. Los momentos de inmovilidad son raros y siempre asociados a puntos límite de la trama. Este cambio permanente tiene como consecuencia una cierta desrealización, haciendo de la ciudad el espacio de la fantasmagoría, sobre todo cuando llega la noche, tiempo de la transfiguración de lo real (Delattre 2000).

La Bolsa, donde el dinero se mueve en lugar de atesorarse, es un símbolo espacial de esta continua movilidad, y la condición de agente de bolsa de Jules Desmarests le arrastra siempre a ese París frenético tan contrario a sus aspiraciones de felicidad doméstica. Pero, sobre todo, la materialidad de París parece diluirse ante la omnipresencia del agua, de la lluvia, elemento de inestabilidad y fluidez frente a la aparente dureza de los edificios.

Es justamente el agua la causa de otro de los encuentros determinados por ese azar que reina en el París de *Ferragus*. El papel del encuentro fortuito es clave en la trama. Sobre el tablero de la ciudad caben combinaciones infinitas de sus habitantes y sus acciones, con cortocircuitos que

ponen en acción mecanismos ya irreversibles. Nada hubiera ocurrido si Malincour no hubiera visto a una mujer que andaba furtivamente y a ello no hubiera seguido una *curiosidad* nada científica sino pasional, dominada por los peores instintos del espía y el cazador.

El segundo azar deriva directamente de ese agua que transforma París en espacio líquido y desdibuja la realidad. Balzac desarrolla una verdadera clasificación de los modos posibles de circular por París en tiempo de lluvia (Balzac [1833] 1998, 103) y el azar se materializa ahora bajo la forma de uno de esos «bellos aguaceros» que obligan a la gente a meterse en un café o en un portal y que hacen que nos preguntemos cómo ningún pintor ha querido representar la fisonomía de un grupo de parisinos amontonados en un portal húmedo.

El portal, espacio intermedio entre calle y vivienda, es espacio de movimiento contrario a la vocación de permanencia de ésta última. En medio del aguacero, es refugio ocasional para unos desconocidos obligados a breve y apretada convivencia. Es islote entre la calle y el patio de la casa, espacio dominado por el tinte verdoso de la corrupción, babel de conducciones de todo tipo, con el agua fluyendo por todas partes y arrastrando despojos que son inventarios de la vida de sus miserables habitantes. Y es que el París de *Ferragus* es, además, sucio. Las imágenes de la degradación, la corrupción, la putrefacción, los desechos, las evacuaciones... son omnipresentes, y el momentáneo lavado de la lluvia no hace sino destacarlas con más nitidez.

Es en el portal donde se registra la primera aparición de Ferragus, con engañosa apariencia de mendigo. Y es en esa casual reunión de viandantes donde ocurre un nuevo azar: a Ferragus se le cae una carta de Ida, la hija de Mme. Gruget, la patrona de la casa misteriosa, que, recogida y guardada por Auguste, le servirá para entrar en la misma.

Por otro lado, *Ferragus* nos retrata un París presa de una verdadera «fiebre de la construcción», rasgo patológico de ese ser monstruoso: «En ese tiempo, París tenía la fiebre de las construcciones. Si París es un monstruo, es seguramente el más maniaco de todos los monstruos [...] En ese momento todo el mundo construía y demolía algo, no se sabe qué» (Balzac [1833] 1998, 112). Se plantea así una cuestión crucial: la importancia de las transformaciones de las décadas inmediatamente anteriores a los *grands travaux* de Haussmann. Si la historiografía reciente ha insistido en la trascendencia de las mismas (Bowie 2001; Papayanis 2004) frente a la mitificación de los *grands travaux* de Haussmann, lo cierto es que bastaba con leer a Balzac para poder intuir todas las limitaciones del mito haussmanniano.

Esa fiebre constructiva no resulta indiferente en la trama. Las calles de París aparecen llenas de andamios (arquitectura frágil que, para Balzac, tiene algo de marinero, con sus mástiles y cordajes) y es de uno de ellos de donde cae la piedra que está a punto de matar a Malincour, primero

de una serie de hechos inexplicables que se revelan como signos de que «gentes superiores» le han declarado una guerra sin cuartel, hecha de emboscadas y traiciones (Balzac [1833] 1998, 114).

En la parte final, los espacios vitales del matrimonio Desmaretts se transmutan por el nuevo clima de sospecha, y no es casual que la armonía conyugal se rompa en el interior del coche, trasunto móvil del ámbito doméstico, justo en un trayecto por un espacio urbano cada vez más hostil. Cuando comienza la enfermedad de Clemence, los frenéticos desplazamientos de Jules Desmaretts se cambian en una inmovilidad total, atrincherado en su casa. Pero el movimiento se apoderará nuevamente de él cuando averigüe dónde se ha refugiado Ferragus: le corresponde ahora el turno de transformarse en cazador - espía.

Procede primero al examen detenido de la casa. Y es en ese momento cuando Balzac nos da una de sus más célebres descripciones arquitectónicas al catalogar esta casa como un *cabajoutis*:

Esta casa era una de esas que pertenecen al género llamado *cabajoutis*. Este nombre muy significativo es dado por el pueblo de París a esas casas compuestas, por así decirlo, de habitaciones de alquiler. Son casi siempre o viviendas primitivamente separadas, pero reunidas por las fantasías de los diferentes propietarios que las han sucesivamente agrandado, o casas comenzadas, dejadas sin acabar, reanudadas, acabadas; casas desgraciadas que han pasado, como algunos pueblos, bajo varias dinastías de amos caprichosos. Ni los pisos ni las ventanas se *tienen juntos*, por tomar prestada a la pintura una de sus expresiones más pintorescas; todo en ellas jura, incluso los ornamentos exteriores. El *cabajoutis* es a la arquitectura parisina lo que el *capharnaum* es al apartamento, un verdadero batiburrillo en el que se han echado las cosas más discordantes. (Balzac [1833] 1998, 161)

El recorrido por este *cabajoutis*, desde la calle al piso de Ferragus es una travesía por el infierno de un París oculto. Y, ya en el piso, el amontonamiento grotesco de objetos es el correlato doméstico del exterior: tanto el dentro como el fuera constituyen uno de esos lugares sobre los que más tarde Haussmann tratará de imponer las reglas de lo sano y lo geométrico.

En su interior, el soborno permitirá a Jules acceder a un espacio de *voyeur* desde donde observar las andanzas de su esposa. El momento álgido ocurre cuando el encuentro entre Ferragus y Clemence y la observación clandestina de Jules se ven interrumpidos por los gritos de la dueña de la casa al recibir la carta en que su hija Ida le cuenta su decisión de suicidarse. Balzac embute magistralmente cuatro espacios y acciones humanas en una única escena: padre e hija dialogan en una habitación, el marido espía en otra, la madre se encuentra en otro lugar de la casa y la carta irrumpe desde fuera añadiendo a este interior sobresaturado el

eco de acontecimientos externos (Belenky 2005). Cuando Jules Desmarets abandona la casa, vuelve a deambular por París, pero ahora ya con el paso incierto de un sonámbulo.

El gran tema de toda la parte final es la muerte. Con Clemence (que en una carta - testamento desvela por fin su historia y la de su padre) se suceden dos tipos de muerte: la doméstica en el espacio privado y la pública, convertida en espectáculo porque «...ningún pueblo del mundo tiene ojos más voraces» (Balzac [1833] 1998, 188). Pero, si el momento en que los trece coches suben al cementerio del Père-Lachaise parecía presagiar un final convencional, el deseo de Jules de incinerar los restos de su esposa aporta una prolongación: el choque entre el dolor fúnebre y los laberínticos engranajes de la administración. Cuando queda claro que la incineración no será posible, tiene lugar la segunda subida de Jules al Père-Lachaise, especie de feria de la muerte en la que orientarse resulta ya tan difícil como en la propia ciudad en transformación.

Pero ni siquiera entonces llega el final. Hay aún un último cierre que deja planear una sombra inquietante sobre el futuro inmediato de París y que, de nuevo, tiene que ver con la movilidad y sus problemas. Ha transcurrido tiempo desde los últimos sucesos, y el coche de Desmarets se ve obligado a detenerse en la explanada del Observatorio, momento en el que, entre un grupo de jugadores de petanca, reconoce a Ferragus, en un estado «casi fósil». Pero mucho más importante que este reconocimiento es el motivo por el cual el cochero se ha detenido y que nos hace sentir el ambiente amenazador detrás de un inocente juego callejero: no se atrevió a pedir paso a los jugadores porque «...sentía demasiado respeto por los tumultos» (Balzac [1833] 1998, 206). A la altura de 1833, Balzac comprende que los obstáculos a la movilidad son de orden tan social como material, y Haussmann tomará buena nota de ello.

3 Baudelaire: el artista zarandeado

Entre el momento prehaussmanniano de Balzac y el posthaussmanniano de Zola se ubica, en estricta contemporaneidad de los *grands travaux*, la obra de Charles Baudelaire, el poeta por antonomasia del París de la Modernidad y de ese paseante moderno que es el *flâneur*. Asumido desde Walter Benjamin - a veces, todo hay que decirlo, de un modo acríptico que parece dispensar del esfuerzo de una relectura directa y de nuevos análisis - como el intérprete por excelencia de las transformaciones de París (Benjamin 2014).

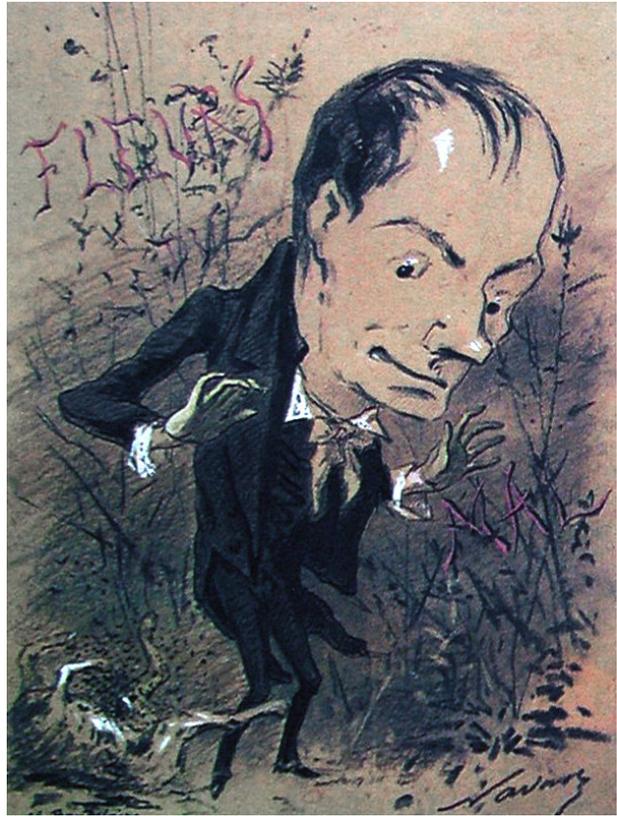


Figura 2. Nadar (seudónimo de Félix Tournachon), caricatura de Charles Baudelaire

Tanto en *Les Fleurs du Mal* como en los *Petits poèmes en prose* o en el resto de su revolucionaria obra, Baudelaire hizo de la gran ciudad y sus nuevas dinámicas el eje de su poética y dictaminó para el artista moderno el doloroso deber de abandonar viejas arcadias y de sumergirse en el interior de la urbe y, sobre todo, en el seno de la multitud. El *flâneur*, que recorre la ciudad de modo aparentemente azaroso pero sabiendo siempre hallar el interés oculto de lo que a otros pasa desapercibido, se convertirá, así, en el trasunto de ese artista-alquimista-químico moderno que convierte el lodo de la ciudad en el oro del arte moderno.

Baudelaire es, así, un «pintor de la vida moderna» (Calatrava 1996), en el mismo sentido en el que él mismo había retratado como tal a Constantin Guys. Un pintor que nos propone un nuevo género, el «paisaje de las grandes ciudades», volcado no en lienzos sino en los moldes del poema,



Figura 3. Cham (seudónimo de Amédée de Noé), M. Mac Adam, publ. en *Le Charivari*, 1852

y muy especialmente de ese género fronterizo que es el «poema en prosa», una forma literaria tan híbrida y compleja como la propia vida de las ciudades, «palabra de cruce» (Barja 1996) caracterizada por una mezcla de sensaciones de muy diverso tipo que los modos literarios y artísticos tradicionales resultan insuficientes para poetizar.

El *flâneur* de Baudelaire es un viajero solitario a través del «gran desierto de hombres» (un tema éste, el de la paradójica soledad en medio de la multitud, que procede de Rousseau y que desempeñará un papel esencial en la reflexión urbanístico-literaria decimonónica). Su verdadero domicilio reside en el ámbito siempre variable y móvil de la calle, poblada por ese ser colectivo, inestable por su propia esencia, que es la multitud. Entre ambos términos, poeta/calle-multitud, se produce un emparejamiento lleno de tensiones e intercambiabilidades: si, por un lado, la individualidad del poeta

se basa en su propio genio y es condición indispensable de su ser artístico, por otro ese mismo poeta, para ser verdadero pintor de la vida moderna, debe sumergirse en la multitud – ese ser perturbador que hace que la calle, personificada, grite o aúlle, cambiando también las bases del panorama sonoro de la urbe – hasta alcanzar el umbral de su propia disolución. Esa inmersión es siempre dolorosa y está continuamente marcada por la torpeza, la inseguridad y un inestable y cambiante grado de inadaptación o de distanciamiento. Que el ser superior del poeta consiste en gran medida precisamente en eso nos lo dice Baudelaire con claridad en el poema *Les Foules*, vinculando además de manera indisoluble el genio a la movilidad:

No todo el mundo tiene el don de bañarse en la multitud: gozar de la muchedumbre es un arte, y sólo puede entregarse a esa orgía de vitalidad a costa del género humano aquél a quien un hada infundió en la cuna el gusto por el disfraz y la máscara, el odio a un domicilio estable y la pasión por viajar. (Baudelaire 2016, 100-1)

Baudelaire deambula continuamente, está siempre en marcha. Y lo hace incluso en los espacios interiores, cuando la deambulación no es física sino mental, en el seno de su buhardilla-refugio, o en Bruselas, cuando, según cuenta en una carta a su madre en 1865, le consideran un loco por solicitar en el hotel una gran habitación para poder andar. Una Bruselas, por lo demás, en la que la *flânerie* le resultará especialmente dificultosa por culpa no sólo de la irregularidad de sus pavimentos o la estrechez de sus calles, sino también por la torpeza de sus peatones.

Y es que la *démarche* por la metrópolis no es cosa baladí: no sólo se ve continuamente dificultada por peligros y obstáculos físicos – resultado unas veces de la propia naturaleza de la ciudad histórica y otras del estado caótico de las obras en curso – sino que pone sobre el tapete nuevas reglas de deambulación que exigen, a su vez, de un aprendizaje del que carecen esos habitantes cuya ciudad está cambiando «más rápidamente que el corazón de un mortal». La ciudad haussmanniana lanza a sus sujetos a la movilidad en todos los sentidos, pero de un modo discontinuo, fragmentario y con frecuencia ciego, que recupera viejos temas míticos como el del laberinto. Y la gramática misma parece acudir en ayuda de esta idea de un movimiento incesante, ya que (Loubier, 1998, 398), la acción del poeta/artista queda con frecuencia encasillada en una estructura en la que a un verbo de movimiento (cuando llegaba a, mientras me dirigía a...) sucede inmediatamente una percepción (ví, sentí, me dí cuenta...) que sólo podría tener lugar justamente en medio de ese flujo continuo.

Como resume el propio Loubier, «...la obra de Baudelaire ilustra el paso del panorama (el Paris-elevación de Vigny o la Vista de pájaro de Víctor Hugo) a la *flânerie*, al espacio de la experiencia peatonal» (Loubier 1998, 17). Por otro lado, Jean Starobinski insiste, acertadamente, en la impor-

tancia de la articulación entre verticalidad y horizontalidad, entre la conciencia separada que viene dada por la postura panorámica y la conciencia 'sumergida' propia de la *flanerie* y de la percepción móvil y discontinua (Starobinski 1989, 19). Y esta articulación puede leerse también entre la deambulación física y horizontal de la calle y la expansión mental que se produce en la cúspide vertical de la buhardilla.

Así, por poner un solo ejemplo, un texto fundamental de los *Tableaux Parisiens*,³ el poema *Paysage* no sólo presenta todo un programa de valoración estética de los nuevos elementos urbanos sino que evidencia hasta qué punto ese nuevo espacio privilegiado de la creación artística que es la buhardilla no puede entenderse de manera aislada, sino en tensa complementariedad con su otro polo la calle ocupada por la multitud. La buhardilla permite la observación desde arriba en una nueva forma de panorama, pero que también posibilita al poeta el construirse una verdadera fortaleza para el ensueño, para esa otra *flânerie* que discurre por calles en las que no hay macadam pero sí obstáculos para la movilidad del quehacer poético (no es casual que Baudelaire utilice el vocabulario del 'acarreo' para traducir la imagen del poeta en la trabajosa búsqueda de sus versos). La estancia no es mero refugio material, sino asilo para un sueño poético que diluye cualquier delimitación arquitectónica clara: una estancia dilatada, sin límites, «verdaderamente espiritual», en la que hasta los muebles tienen «aire de soñar». Para Baudelaire, el arte moderno no puede surgir sólo del encierro en la buhardilla ni sólo de la *flânerie* en la calle, sino de la articulación horizontal/vertical entre dos modos de deambular física y espiritualmente.

En consonancia con su actitud no sólo contemplativa ni perceptiva sino verdaderamente heroica, el deambular del poeta por la ciudad no es nunca la marcha medida, racional, acompasada, previsible y fría del observador no implicado en la realidad urbana que le envuelve. Por el contrario, a lo largo de toda la obra de Baudelaire, las formas de su circulación por la ciudad son siempre extremas, llenas de riesgo y de dificultades, en equilibrio inestable, ajenas a la seguridad del paseo que transcurre casi inconscientemente porque no requiere una actitud de constante atención.

Así, por ejemplo, en el poema *Le Soleil* (Baudelaire [1861] 2013, 376-7), Baudelaire no es tanto un paseante imaginario por las vías de la creación literaria cuanto un esgrimista cuya trabajosa búsqueda de palabras y de versos es explícitamente equiparada a los continuos tropiezos y choques de la *flânerie* urbana («Je veux m'exercer seul à ma fantasmé escri-

3 Aunque seguir la evolución cronológica de la reflexión de Baudelaire sobre la metrópolis desborda los límites de este trabajo, conviene recordar que los *Tableaux Parisiens* no figuraban en la primera edición de *Les Fleurs du Mal*: fueron incluidos en la segunda (1861), en un momento más avanzado de los *grands travaux* en el que podían resultar más evidentes algunas de las consecuencias de los mismos.



Figura 4. Crafty (seudónimo de Victor-Eugène Geruzez), *Les démolitions de Paris*, publ. en *Le Monde Illustré*, 1868

me | Trébuchant sur les mots comme sur les pavés, | Heurtant parfois des vers depuis longtemps revés»). En *L'Albatros* (Baudelaire [1861] 2013, 70-1) son, paradójicamente, sus alas de gigante las que, a nivel de tierra, la impiden caminar. En *La Voix* ([1861] 2013, 76-7) por ir mirando al cielo va cayendo en los pozos. Y en otros muchos poemas, cuyo inventario no podemos trazar aquí, se verá sacudido o zarandeado, se arrastrará, trepará, husmeará, tropezará...

Y sin duda, como muy bien supo ver Marshall Berman (Berman 1991, 155-64), uno de los textos que mejor resumen esta problemática de los peligros no sólo físicos sino espirituales que el poeta corre en la ciudad es el conocidísimo *Perte d'aureole* (Baudelaire 2016, 270-1). La tensión que se condensa en las apenas 20 líneas de este brevísimo poema en prosa se desencadena como un fogonazo *in media res*. La forma dialógica, que incluye sólo cuatro interlocuciones, comienza situando a un poeta «bebedor de quintaesencias» en un «lugar de perdición» en el que - como a la Clémence de Balzac - resulta sorprendente hallarlo. Sigue el relato de la verdadera «pérdida de aureola», ocurrida al cruzar penosamente el fangoso bulevar, por entre las sacudidas y los peligros del tráfico. Pero enseguida se descubre que, en el fondo, la pérdida de la aureola, el símbolo del artista tradicional encerrado en su torre de marfil, no es un desastre: por el contrario, es el afortunado accidente que abre los ojos al poeta y le permite, por fin, sumergirse en la vida y refundar, así, la figura misma del artista moderno.

Los paseos de Baudelaire por París no son, en suma, paseos descriptivos ni *tableaux de París* tendentes a proporcionar el confortable retrato de una ciudad, sino recorridos fantasmagóricos, azarosos, con una casi completa ausencia de claves urbanas de referencia y coordenadas de situación. Y la vía de acceso primordial a este moderno tipo de reflexión inseparable de la vivencia no será la soledad del gabinete sino el deambular del poeta, su inmersión en la «vida moderna» y el continuo «zarandeo» a que se ve sometido.

4 Émile Zola: de las ruinas a los escombros

La muerte de Baudelaire en 1867, el año de la gran exposición universal que representa el punto culminante del régimen de Napoleón III, le impidió asistir al casi inmediato derrumbamiento, en 1870, de esa construcción política y cultural. Pero, entre 1870 y 1893, las veinte novelas de Émile Zola que componen el ciclo de *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Séconde Empire*, constituyeron un ajuste de cuentas con el triunfalismo del Segundo Imperio y trazaron una mirada a un tiempo retrospectiva e inmediata sobre las transformaciones de París por los *grands travaux* haussmannianos, pero también sobre las transformaciones sufridas por los propios parisinos. En ningún momento se dejó Zola fascinar por los oropeles del Emperador y del Barón. Sus

Rougon-Macquart no hacen sino volcar en los moldes de la colosal ficción naturalista la condena taxativa expresada, con símiles arquitectónicos, en sus *Lettres Parisiennes*: «El París de M. Haussmann es una inmensa hipocresía, una mentira de un jesuitismo colosal [...] Todo el yeso nuevo, todo el enlucido, todo el pintarrajeo ocultaba grietas espantosas, disimulaba el desmoronamiento de las casas, las heridas incurables, el hundimiento próximo» (Zola [1872] 1970, 78).

Si en la primera entrega, *La fortune des Rougon*, el nacimiento del Segundo Imperio quedaba indeleblemente asociado al oportunismo de toda una red de élites locales, la segunda, *La Curée (La Jauría)*, que centrará nuestra atención, traslada a París la continuidad de esta impostura, colocando los mitificados *grands travaux* bajo el signo del engaño y la corrupción. Son esas nuevas élites las que, personificadas en el protagonista, Aristide Saccard, se abaten sobre París y lo convierten - nuevamente devenido territorio cinegético - en su presa y en el escenario de un despiadado combate por el reparto del botín. La impresionante escena del baile de disfraces, con el saqueo del buffet y la disputa brutal por las viandas (Zola [1871] 1981, 283), es la metáfora del salvajismo con que esa «jauría» se lanza, sin dejar de morderse mutuamente, sobre la presa indefensa de su ciudad.

La relación de Saccard con París es de verdadera apropiación, como para Rastignac en *Le Père Goriot*. Y la presentación de ese provinciano astuto que en 1852 se cierne sobre la ciudad se plasma ya en un modo agresivo de moverse por la misma. Insensible al habitual asombro del recién llegado, su primer paseo por París nada tiene de pintoresco. La ciudad no le impresiona: su escala grandiosa simplemente aumenta la dificultad de su conquista. Ésta avanza entre el centro inmóvil de su empleo en el municipio (aparentemente modesto pero que le proporciona información privilegiada sobre las transformaciones en ciernes, logrando incluso consultar el mítico plano de París en el que el Emperador en persona había trazado las nuevas calles) y la febril movilidad con la que patea el empedrado con el aire impaciente del dominador, ajeno a cualquier curiosidad ociosa, en un *arpenter* que es tanto brutal pisada violadora como frío reconocimiento estratégico del campo de batalla: «... experimentó la ávida necesidad de recorrer París, de pisar con sus zapatones de provinciano aquel ardiente empedrado, de donde pensaba hacer brotar millones. Fue una verdadera toma de posesión. Caminó por caminar, yendo a lo largo de las aceras, como en país conquistado» (Zola [1871] 1981, 55). Evidentemente, un tipo de *flânerie* bien distinto al de Baudelaire.

La caracterización de la ciudad como presa alcanza su punto culminante en las célebres páginas que describen la contemplación de París desde Montmartre por Aristide y su primera esposa Angèle. En este extraordinario pasaje (Zola [1871] 1981, 87-91), que hereda toda una tradición de «vistas de pájaro» de París, la ciudad se presenta como un mar vivo y pu-

lulante del que emana la voz profunda de las multitudes, pero esta visión no suscita ya efusiones poéticas sino la imagen, en el crepúsculo, de una lluvia de monedas. Desde Montmartre, Aristide describe con precisión los inminentes *grands travaux*, dominado ya por esa fiebre especulativa que en breve se apoderará de toda la ciudad y que se posesiona ahora de su propio cuerpo en la gesticulación feroz con que sus brazos cortan imaginariamente ese viejo París ignorante de su inminente condición de presa. Cuando esto ocurra finalmente, nuestro protagonista estará perfectamente preparado para lanzarse a la lid, en desenfundada carrera especulativa:

París se sumía entonces en una nube de yeso. Los tiempos predichos por Saccard en el cerro de Montmartre habían llegado. Se cortaba la ciudad a sablazos, y él participaba en todos los cortes, en todas las heridas. Tenía escombros propios en las cuatro esquinas de la ciudad [...] En el mismo día corría desde las obras del Arco del Triunfo a las del bulevar Saint-Michel, de los desmontes del bulevar Maiesherbes a los terraplenes de Chaillot, arrastrando consigo un ejército de obreros, de alguaciles, de accionistas, de primos y de bribones. (Zola [1871] 1981, 121-2)

Pese a la situación inacabada con que aparecen algunos de los nuevos espacios, lo que está claro es que esas calles, parques y bulevares suponen de manera inmediata la aparición de nuevas formas de uso de la ciudad y de nuevos modos de movilidad claramente contrapuestos a los del inmediato pasado. El Bois de Boulogne, por ejemplo, constituía el escenario inicial del relato: la aglomeración de carruajes que regresaban del Bois hacia París permitía, ciertamente, el disfrute del espectáculo de la nueva ciudad, pero en medio de un embotellamiento que ponía brutalmente de relieve la falsedad de la utopía haussmanniana de una movilidad universal y carente de obstáculos.

Dos tipos de morada expresan la contraposición entre pesada estabilidad tradicional y movilidad moderna. En el *hôtel* de Aristide Saccard, en el Parc Monceau, marcado por la ostentación del *parvenu*, un flujo de nuevos ricos entra y sale continuamente, pero en su interior predomina una sensación de ahogo que alcanza su culminación en el invernadero, con su atmósfera densa, su calor húmedo de voluptuosidad 'tropical' y esa moderna forma de claustrofobia que, gracias a la invención de las paredes de vidrio, puede combinar el encierro agobiante con la visión transparente de la realidad exterior. El propio Aristide Saccard habría soñado con convertir a París en un gigantesco invernadero (Zola [1871] 1981, 125).

El contrapunto es el viejo *hôtel* Béraud, del siglo XVII, en la isla de Saint-Louis, reliquia del antiguo ritmo lento de la vida frente al frenesí del nuevo París. En su interior reina un lujo tradicional, de mobiliario sólido, y su propietaria no se aventura fuera del mismo por miedo a perderse en una ciudad que ya no reconoce. Una experiencia novedosa la del 'perdersé' en

la propia ciudad que otros, en cambio, exaltan con entusiasmo como signo de los nuevos tiempos: «Imagínense que yo, que soy un viejo parisiense, ya no reconozco mi París. Ayer, me he perdido yendo del Ayuntamiento al Luxemburgo. ¡Es prodigioso, prodigioso!», dirá uno de los invitados de Saccard (Zola [1871] 1981, 35).

Pero el culmen de esa particular deambulaci3n especulativa que impregna todas las p3ginas de *La Curée* lo representa la escena de la espectral y dificultosa visita del jurado de expropiaci3n a las obras del bulevar del Príncipe Eugenio (que desde 1870 se llamaba ya bulevar Voltaire), partiendo de la plaza de la República. El recorrido de los miembros de la comisi3n transcurre a trav3s de un paisaje fantasmag3rico de solares en obras, donde ya es imposible cualquier asomo de po3tica de las ruinas. El espacio es difıcil de transitar por los escombros, el fango y los socavones, pero no deja de ofrecer para Zola el rico contraste – cromático, pero sobre todo simb3lico – entre las levitas y las botas de charol de los caballeros de la comisi3n y el tono general amarillo sucio:

Aquellos seńores, con sus botas bien lustradas, sus levitas y sus chisteras, ponían una nota singular en aquel paisaje fangoso, de un amarillo sucio, por donde no pasaban m3s que obreros descoloridos, caballos embarrados hasta el lomo, carretillas cuya madera desaparecía bajo una costra de polvo. Ellos seguían en fila, saltando de piedra en piedra, evitando las charcas de barro fluido, hundiéndose a veces hasta los tobillos y jurando entonces al sacudirse los pies. (Zola [1871] 1981, 311)

Este penoso deambular – que sólo en sus aspectos externos recuerda a la trabajosa *flânerie* po3tica con la que Baudelaire recorrerá su ‘capital infame’ perdiendo la aureola o transformando el lodo en oro – est3 marcado por la visi3n apocalıptica de las casas desventradas y de las habitaciones sin paredes que muestran su interior y exhiben, como muńones, sus jirones de papel pintado:

A los dos lados, lienzos de muros, reventados por la piqueta, seguían en pie; altos edificios destripados, que mostraban sus entrańas macilentas, abrían en el aire sus cajas de escalera vacías, sus habitaciones colgadas, semejantes a los cajones rotos de un feo mueblote. Nada m3s lamentable que los papeles pintados de aquellas habitaciones, cuadrados amarillos o azules que caían en jirones, indicando, a una altura de cinco y seis pisos, hasta debajo del tejado, pobres gabinetitos, agujeros estrechos, donde acaso había cabido toda una existencia humana. (Zola [1871] 1981, 310)

Pero no sólo son los restos materiales de los edificios y del viejo callejero de París lo que se recorre, sino tambi3n el propio pasado de algunos de los miembros de la jauría. Uno de ellos, un ex-afilador enriquecido, sufre



Figura 5. Honoré Daumier, *¡Mira, nuestro dormitorio!*, 1853

el choque de reconocer, en esas habitaciones impúdicamente exhibidas sin sus paredes, su antigua y miserable morada, recuerdo de sus primeros tiempos de pobreza en París, mostrando aún incluso el clavo en el que colgaba sus pobres enseres. El shock del pasado dura poco, sin embargo, porque las palabras de Saccard vuelven a hacer presente el reinado de la mercancía, le sacan enseguida de su tristeza y le reintegran a su actual realidad de nuevo rico. La muerte física de Renée en el viejo *hôtel* Béraud y la muerte simbólica, a través del olvido, de aquel viejo obrero afilador ahora pasado a las filas de las aves de presa expresan, conjuntamente, el triunfo final de la ciudad de la mercancía, sobre el viejo y el nacimiento de un nuevo orden urbano y social.

Al final, los tres ejemplos elegidos nos dicen lo mismo, aunque en distintos momentos del proceso: que la utopía de una movilidad absoluta, de una fluidez sin trabas, pertenecía al mismo orden mítico que la supuesta «transparencia» del Crystal Palace o del invernadero de Saccard. El coche detenido de Ferragus, la aureola perdida de Baudelaire o los traspiés entre los escombros de los jurados de expropiación de Zola son otros tantos hitos de ese París literario en el que podemos leer, entre líneas, otro modelo de historia urbana en el que las palabras son materiales de construcción en la misma medida que los ladrillos o el asfalto.

Bibliografía

- Agati, Mario (1982). «Il mito di Parigi nel Ferragus di Balzac». *Francofonia*, 3, 45-61.
- Barja, Juan (1996). «La palabra de cruce». *Sileno. Variaciones de arte y pensamiento*, 1, 10-17.
- Balzac, Honoré de [1833] (1998). *Ferragus. La fille aux yeux d'or*. Con edición y estudio introductorio de Michel Lichtlé. Paris: Flammarion.
- Baudelaire, Charles [1861] (2013). *Las flores del mal*. Madrid: Abada editores.
- Baudelaire, Charles (2016). *El spleen de París*. Madrid: Abada editores.
- Belenky, Masha (2005). «Letters, Lies and Legible Urban Space in Balzac's *Ferragus*». *Romance Notes*, 45, 2, 193-202.
- Benjamin, Walter (2013). *Obra de los pasajes*, vol. 1. Madrid: Abada editores.
- Benjamin, Walter (2014). *Baudelaire*. Madrid: Abada editores.
- Benjamin, Walter (2015). *Obra de los pasajes*, vol. 2. Madrid: Abada editores.
- Berman, Marshall (1991). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI.
- Bowie, Karen (éd.) (2001). *La modernité avant Haussmann. Formes de l'espace urbain à Paris, 1801-1853*. Paris: Éditions Recherches.
- Calatrava, Juan (1996). «Poeta y ciudad: Baudelaire, pintor de la vida moderna». *Sileno. Variaciones de arte y pensamiento*, 1, 54-62.

- Calatrava, Juan (2007). «En los orígenes de la metrópolis moderna: Émile Zola y el París de Haussmann». Calatrava, Juan; González Alcantud, José Antonio (eds.), *La ciudad: paraíso y conflicto*. Madrid: Abada editores, 229-58.
- Calatrava, Juan; Nerdinger, Winfried (eds.) (2010). *Arquitectura escrita*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Calatrava, Juan (2011). «Fragmentos de ciudad. El París caleidoscópico de Walter Benjamin». *Iluminaciones. Revista de arquitectura y pensamiento*, 4, 11-32.
- Calatrava, Juan (2014). «Homo Viator: acerca de *Walkscapes* de Francesco Careri y otros libros sobre la errancia». *Urbs. Revista de estudios urbanos y ciencias sociales*, 4(1), 325-34.
- Calatrava, Juan (2014). «Walter Benjamin e la città stratificata: un approccio testuale». *Ananké. Quadrimestrale di cultura, storia e tecnica della conservazione*, 72, 9-20.
- Calatrava, Juan (2015). «Sobre literatura, urbanismo y política: el París prehaussmanniano visto por Balzac». Menéndez Alzamora, Manuel; Aznar, Hugo (eds.), *De la Polis a la Metrópolis. Ciudad y espacio político*. Madrid: Abada editores, 135-57.
- Citron, Pierre (1961). *La poésie de Paris dans la littérature française, de Rousseau à Baudelaire*. Paris: Minuit.
- Covin, Michel (2000). *L'homme de la rue. Essai sur la poétique baudelairienne*. Paris: L'Harmattan.
- Delattre, Simone (2000). *Les douze heures noires. La nuit à Paris au XIXe siècle*. Paris: Albin Michel.
- Festa-McCormick, Diana (1980). «Paris as the Grey Eminence in Balzac's Ferragus», *Laurels*, 51(1), 33-43.
- Guichardet, Jeannine (1986). *Balzac, « Archéologue de Paris »*. Paris: SEDES.
- Harvey, David (2008). *Paris, capital de la Modernidad*. Madrid: Akal.
- Hazan, Eric (2002). *L'invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdus*. Paris: Seuil.
- Loubier, Pierre (1998). *Le Poète au labyrinthe. Ville, errance, écriture*. Paris: ENS Éditions.
- Loubier, Pierre (2001). «Balzac et le flâneur». *L'Année balzacienne*, 141-66.
- Macchia, Giovanni (1985). *Le rovine di Parigi*. Milano: Mondadori.
- Mitterand, Henri (1986-87). «Place and Meaning: Parisian Space in *Ferragus* by Balzac». *Sociocriticism*, 4(5), 13-34.
- Montandon, Alain (2000). *Socio-poétique de la promenade*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Murphy, Steve (2003). *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du Spleen de Paris*. Paris: Honoré Champion.
- Papayanis, Nicholas (2004). *Planning Paris before Haussmann*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Petitier, Paule (2002). «La mélancolie de Ferragus». *Romantisme*, 117, 45-58.

- Pizza, Antonio (2017). *Habitantes del abismo. Literatura, arte y crítica en el París de Baudelaire*. Madrid: Ediciones Asimétricas.
- Pold, Søren (2000). «Panoramic Realism: An Early and Illustrative Passage from Urban Space to Media Space in Honoré de Balzac's Parisian Novels, *Ferragus* and *Le Père Goriot*». *Nineteenth-Century French Studies*, 29(1-2), 47-63.
- Raitt, Alain (1996). «L'art de la narration en *Ferragus*». *L'Année Balzacienne*, 367-76.
- Rohrer, Jaymes Anne. «Surveiller et déduire: la femme déchiffrée dans *Ferragus*». Frappier-Mazur, Lucienne; Roulin, Jean-Marie (eds.), *L'Érotique balzacienne*. Paris: SEDES, 87-95.
- Smith, Nigel E. (1993). «The Myth of the City in Balzac's *Ferragus*». *Romance Notes*, 34(1), 39-45.
- Starobinski, Jean (1989). *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*. Paris: Julliard.
- Stierle, Karlheinz (2001). *La capitale des signes. Paris et son discours*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Vaillant, Alain (1996). «Ire et ambire: la marche et l'écriture au XIXe siècle». Vaillant, Alain, *Corps en mouvement*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 56-68.
- Zola, Émile [1872] (1970). *Lettres parisiennes*. Vol. 14 de *Oeuvres complètes*. Paris: Cercle du Livre Précieux.
- Zola, Émile [1871] (1981). *La Jauría*. Madrid: Alianza Editorial.

Casas de citas

Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura

editado por José Joaquín Parra Bañón

Imaginarios de la casa en la literatura latinoamericana contemporánea

Ana Gallego Cuiñas

(Universidad de Granada, España)

Abstract This paper explores the representation of the house in the Latin American Contemporary Literature. The article identifies the importance – cultural, political and economic – of this space in the social and cultural imaginary of the 20-21st century. It examines what are the functions, forms and meanings of the house within the more important books in Latin America, from a triple approach: Hermeneutics (the house like place of Memory), Materialist (the house like ideological Object) and from a Gender perspective (the house like representation of Women).

Sumario 1 Introducción. – 2 La casa en la ficción latinoamericana: memoria, política y género. – 2.1 La casa como lugar de la memoria: el ‘yo-casa’. – 2.2 La casa como objeto ideológico: la ‘nación-casa’. – 2.3 La casa como representación del género: la ‘mujer-casa’. – 3 Conclusiones.

Keywords Latin American literature. Architecture and literature. Gender Studies. Hermeneutics. Materialism.

1 Introducción

No es baladí abordar los imaginarios de la casa en la ficción desde una época signada por una crisis económica de dimensiones hercúleas en Occidente, consecuencia de la especulación del suelo y de la burbuja del ladrillo, es decir, de la superproducción de edificaciones construidas con una economía ficticia. Propongo entonces llevar a cabo un análisis de la representación de la casa a través de la literatura para ir más allá de su construcción material, y entender a cabalidad la importancia – cultural, política y económica – de este espacio en el imaginario social contemporáneo.¹

¹ Si reparamos en la etimología del vocablo ‘casa’ observamos que procede del latín *casa*, ‘choza’, que entronca con el griego *oikos*, unidad de economía básica: casa habría de ser pues el conjunto de bienes y esclavos de una familia. Observamos que la dimensión económica y doméstica de la casa se superponen desde la antigüedad.

La casa es el lugar de la identidad y la intimidad por antonomasia, por eso se asimila a la idea de hogar,² a una extensión material de nuestro «yo-cuerpo» (Zaplana Bebia 2004, 2) que se ha convertido en la actualidad en un dispositivo fundamental para la configuración de la subjetividad.³ No es de extrañar por tanto que en las últimas décadas la casa haya sido un tema privilegiado de estudio en disciplinas tan dispares como la Arquitectura, las Ciencias Sociales, los estudios de Género, la historia de la Economía, la Geografía y la Antropología, desde una perspectiva diacrónica y sincrónica (Saggani, Soccio 2012, 1). Sin embargo, el campo crítico de la Literatura⁴ no ha atendido a este motivo en su conjunto hasta hace poco, y lo ha hecho desde la escuela anglosajona donde destaca la monografía recopilatoria de Francesca Saggini y Anna Enricheta Soccio *The House of Fiction as The House of Life: Representations of the House from Richardson to Woolf* (2012). Para el ámbito del hispanismo apenas encontramos trabajos que trasciendan un texto concreto, a excepción del ensayo *La casa en la literatura* (2006) de Teresa Prieto Palomo y Paulino Martín Blanco, que plantea un examen de las casas en las letras españolas desde la Edad Media hasta finales del siglo XX.⁵ En rigor, investigar el tratamiento de la casa en la literatura es una tarea compleja por dos razones: porque implica una labor titánica de revisión de obras, y porque invita a una aproximación desde múltiples disciplinas y epistemes que complejizan el objeto de estudio. Por ello acometeré el análisis de la presencia de la casa en la narrativa latinoamericana contemporánea - tema inédito hasta la fecha - con una muestra amplia de textos de autores consagrados que se sitúa entre la Vanguardia y el *Posboom*. El objetivo general es señalar las principales estéticas que cultivan imaginarios de la casa y ver cómo sus funciones, formas y significado van variando en el tiempo desde un triple enfoque: hermenéutico, materialista y de género. Considero que una

2 Desde que somos niños nos pensamos en una casa: es una de las primeras imágenes que dibujamos (la típica casa burguesa de techo a dos aguas) y uno de los motivos principales de los cuentos infantiles.

3 Basta pensar en la profusión de formatos mediáticos (*realities*, series de televisión como *House of Cards* o películas como *Psycho*) armados en torno a la casa para exhibir la intimidad y espectacularizar el yo (v.g., *Big Brother*) de personajes comunes y célebres.

4 La literatura no se ha quedado al margen de este interés por la casa sino todo lo contrario, se ha prodigado en afamados imaginarios a lo largo de la contemporaneidad: *La casa de vapor* de Julio Verne, *Casa de muñecas* de Ibsen, *La casa Rusia* de John de Carré, *La ilustre casa de Ramires* de Eça de Queiroz, *La casa del juez* de George Simenon, *El Gran Gatsby* de Scott Fitzgerald, *La casa de Aizgorri* de Pío Baroja, *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca, *En la casa del padre* de Caballero Bonald o *El país del miedo* de Isaac Rosa, etc.

5 También hay un artículo breve de Beatriz Zaplana Bebia (2004) acerca de «La figura de la casa en la narrativa de José Donoso». Y otro reciente de Ilse Logie y Wieke Willem (2015), «Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: la casa revisitada», publicado en la revista *Alternativas*.

perspectiva tridimensional es suficiente para esta primera aproximación al tema, puesto que no pretendo agotar un campo lábil sino abrirlo a futuras investigaciones para enriquecerlo.

2 La casa en la ficción latinoamericana: memoria, política y género

Las representaciones de la casa han aparecido en la ficción latinoamericana desde la época de la Colonia - con muestras escasas⁶ - hasta la actualidad. Se trata de uno de los espacios más habituales de la narrativa latinoamericana, aunque no siempre la casa ha alcanzado el estatuto de personaje - centro hermenéutico - en la ficción. Si nos retrotraemos al siglo XIX observamos que las novelas fundacionales latinoamericanas - Lizardi, Gómez de Avellaneda o Gamboa - narran la casa como sinónimo de morada de la clase hegemónica criolla, que figuraba los valores 'civilizados' de las naciones recién emancipadas, en conflicto con el indígena y su mundo 'salvaje', cuya cultura en esta época es ignorada o relegada a meros objetos exóticos o idílicos. La identidad pasaba por la categoría étnica, por lo que la casa simbolizaba un status social - masculino, claro - y/o la materialización de un logro. Su estructura, estilo y tamaño son efecto del capital económico de su dueño, por eso las más comunes son las casas coloniales⁷ (modelo foráneo) o haciendas en que viven los criollos. Además es el espacio en que acontece la trama amorosa en la novela sentimental latinoamericana - género más sobresaliente - cuyo personaje protagónico era la mujer (criolla o indígena), incardinaba en el hogar: por ejemplo, *Cecilia Valdés* (1839) del cubano Cirilo Villaverde, *Martín Rivas* (1862) del chileno Alberto Blest Gana, *María* (1867) del colombiano Jorge Isaacs, *Clemencia* (1869) de Ignacio Manuel Altamirano o *Cumandá* (1879) del ecuatoriano Juan León Mera. En todas ellas, el elemento arquitectónico más importante es el balcón o la ventana, zona liminal entre el ámbito privado (la casa) y el público (el espacio social del campo o la ciudad) en el que se producía el encuentro amoroso. La interpretación de lo doméstico y sus objetos en estas obras se asocian a los modelos que se transmitían en los *Manuales del hogar*, que promulgan un concepto de vivienda ligado al orden y a la

6 Tal y como sucede en la literatura española medieval, la casa se figura la mayoría de la veces solo como espacio que contiene la narración (y se enfoca en el jardín, la ventana o el balcón), y, sobresale en la picaresca y el teatro.

7 La vivienda colonial aparece en el siglo XVI como parte del proceso de expansión de las primeras urbes de las españolas (y portuguesas) en Latinoamérica. Su arquitectura es sincrética, adaptada a los materiales, técnicas y tradiciones propias de América. Sus rasgos principales eran: el uso de tejas (que reemplaza a la paja que usaban los indígenas), el arco de medio punto en las galerías, las paredes blancas y los suelos de terracota.

higiene, en consonancia con la misión pedagógica que tenía la literatura decimonónica. Esto propició una identificación nacional con ciertas obras literarias, donde la casa es coagular para la narración, aunque se limita más bien a un decorado o un espacio donde se ubica la trama: *Martín Fierro* (1872) de José Hernández, *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos y *El mundo es ancho y ajeno* (1941) de Ciro Alegría.

La edad de oro de la casa en la literatura latinoamericana será el siglo XX,⁸ momento en que se desarrolla como tema literario autónomo, al albur del crecimiento de las ciudades, del desarrollo de la clase media y del género novelístico.⁹ En los comienzos de la pasada centuria encontramos relatos que se prodigan en descripciones del interior del hogar como forma de conocimiento del personaje, como sucede en la novela regionalista. En este periodo el común denominador es el realismo militante, pleno de referencias simbólicas como la casa-patria (la revolución mexicana), la casa-tierra (narrativas de la naturaleza que denuncian la explotación), la casa-selva (el hogar del indígena que ahora se preserva y se vindica) y la casa-pampa. Los ejemplos se precipitan: *Raza de bronce* (1919) de Alcides Arguedas, *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos, *Los de abajo* (1916) de Mariano Azuela, *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes.¹⁰ En estas obras la oposición campo / ciudad sigue vigente, así como la distinción de clase, lo que hace de la casa una construcción propiedad del hombre blanco, donde la zona más retratada es la sala de estar, la habitación en la que se desarrolla la vida social. Como explica Shelley Mallet: «Geographical factors, especially residential location, together with issues such as class, ethnicity and housing tenure, explain some of the variations in the meaning of home that exists between households» (2004, 69). Así no es lo mismo tener una casa propia (clase alta criolla) que arrendarla (clase baja indígena), ya que la casa define el carácter y la actitud política y social de sus habitantes, y por tanto, de los personajes de estas novelas. Por eso la casa del indígena se invisibiliza en la ficción, no es protagónica – aunque los individuos lo sean – porque la idea de hogar – que se conoce y se exporta – sigue siendo la del criollo y/o la clase media emergente.

Esto cambiará con la narrativa de Vanguardia, ligada al impacto de la ciudad y al realismo social que pone en práctica una escritura de protesta. Esta será la estética – aunque minoritaria y muy ligada al Río de la Plata – que haga de la casa un personaje esencial en la ficción latinoame-

8 En España fue en el siglo XIX.

9 Aunque hay que precisar que en América Latina la casa asoma por igual en el género cuentístico y en el teatro.

10 Buena parte de estas casas literarias se podrían recrear físicamente a partir de los detalles que nos ofrecen estas novelas.

ricana del siglo XX, como veremos más adelante. Las razones históricas son consabidas: el éxodo del campo a la ciudad, la densidad urbana, la superpoblación y la llegada masiva de inmigrantes a principios de siglo. Como sentencian Prieto Palomo y Martín Blanco (2006, 240), «el problema de la ciudad es el problema de la vivienda» por eso lo doméstico se traduce, a partir de los años veinte, en un espacio urbano atravesado por las contradicciones del sistema económico capitalista. La casa colonial y/o la hacienda apenas asoman en estos textos porque de alguna manera reproducen, a escala, las jerarquías y dinámicas sociales que sigue intentando perpetuar una clase criolla reticente al cambio. Sirva de ejemplo *El Aleph* (1949) de Borges, que ilustra la expansión de la inmigración y su ascenso económico frente a los prejuicios de la clase hegemónica que se ve desplazada:

— ¡La casa de mis padres, mi casa, la vieja casa inveterada de la calle Garay! - repitió, quizá olvidando su pesar en la melodía.

No me resultó muy difícil compartir su congoja. Ya cumplidos los cuarenta años, todo cambio es un símbolo detectable del pasaje del tiempo; además se trataba de una casa que, para mí, aludía infinitamente a Beatriz. Quise aclarar ese delicadísimo rasgo; mi interlocutor no me oyó. Dijo que si Zunino y Zungri persistían en ese propósito absurdo, el doctor Zunni, su abogado, los demandaría ipso facto por daños y perjuicios y los obligaría a abonar cien mil nacionales. (1997, 224)

En efecto, la familia italiana - a la que Borges ridiculiza con los malsonantes apellidos¹¹ - es la responsable de la próxima desaparición de la casa de Beatriz Viterbo - situada en la calle Garay, un buen barrio de Buenos Aires - que están a punto de demoler por el 'progresismo' del negocio italiano. Esto denota que en la época la clase media emergente aparece en primer plano, encarnando la crisis del sujeto burgués, la adopción de modelos eurocéntricos de comportamiento, la transformación que impone el capitalismo industrial en la fuerza de trabajo y los modos de producción, la desigualdad social, el crecimiento de la delincuencia, etc.

En este rubro vanguardista también incluimos al argentino Roberto Arlt - donde la casa es consecuencia de la ciudad y de su crecimiento desigual -, pero también a Martín Adán que publica *La casa de cartón* en 1928, un texto poco conocido que merece nuestra atención. En esta novela de la Vanguardia peruana aparecen las casas del barrio limeño de Barranco como pantalla en la que se proyectan los personajes. Lo interesante es que este relato lírico y animista revela la desconfianza en la realidad objetiva, toda vez que la escritura se presenta como un proceso intelectual y subjetivo

11 La 'z' es contraria a la 'a', primera letra del alfabeto hebreo: Aleph.

que imita el funcionamiento de la memoria, de la que hay que descreer. Las casas de papel son la lecto-escritura, la incertidumbre - no hay articulación discursiva en la novela - y la deconstrucción de la verdad, del mundo 'acartonado' de los adultos, de la burguesía. Frente a la novela de la (casa de la) tierra, Martín Adán antepone la novela de (la casa de) cartón:

En la azotea, el aire único y múltiple, todo él en sí mismo resolviéndose en corrientes invisiblemente como la leche búlgara en bacilos; en la azotea, el aire denso de gomas de sol, de incoloros mucílagos de humedad - en la azotea -, calzones de la señora. Es en las humedades, más azul el azul del cielo, y si un pájaro innominable pasas tras ellas, crece y crece como a través de una lupa. Es una ventana del solo piso que la casa tiene: onírica visión alforante al ambiente, pasmado, sucio, loco, de los cristales emblanquecidos por un reflejo oblicuo de la tarde, el chaleco del señor con la cadena de plata y el reloj escondido en el bolsillo. (Adán 2001, 67)

Otra corriente que despunta desde la primera mitad del siglo XX es la narrativa fantástica. En ella la casa se convierte en un lugar de contradicción, consecuencia de ese avance urbano y tecnológico devastador que vuelve al hogar - la casa - un espacio peligroso, casi una cárcel, reflejo de la identidad de los nuevos tiempos. Ilustran esta tendencia Felisberto Hernández, Carpentier, Cortázar, Silvina Ocampo y el propio Borges. Ya pasada la mitad del siglo XX emergen otras estéticas (realismo mágico, novela experimental, testimonio, policial, etc.) que basculan entre la casa urbana y la casa de campo - lugar de asueto de la clase acomodada -, tal y como prueban los imaginarios literarios de los escritores del *Boom*, para los que la cotidianidad y el espacio doméstico son imprescindibles: Vargas Llosa, García Márquez y José Donoso. Para ellos la casa es el símbolo que contiene las historias nacionales (Vargas Llosa, Donoso, Allende o Esquivel) o continentales (García Márquez), hasta el punto de que una de las obras que propician la internacionalización de la literatura latinoamericana en los sesenta - y la simbiosis entre América Latina y el realismo mágico -, *Cien años de soledad* (1967), iba a titularse *La casa*. Ciertamente, la construcción de la casa de los Buendía es el motor del relato y el centro de esa estirpe - cuyos descendientes se identifican con un habitáculo concreto del hogar - y de su pueblo que crece prolijo en torno a ella. La casa así se considera origen de la idiosincrasia latinoamericana y una de sus moradas literarias, construcciones exóticas para el *otro* europeo y/o estadounidense, refugio o espacio amenazante para el nativo.¹²

12 Dice el arquitecto José Joaquín Parra sobre Úrsula Iguarán (2007, 175): «Ella, cuenta García Márquez, sostenía con su mano matriarcal y majestuosa un universo de reformas perpetuas en el que la convulsa casa de su estirpe era renovada continuamente. Ella era

Más tarde, desde el denominado *Posboom* hasta el siglo XXI, encontramos narrativas en las que el acercamiento a la casa ya no es producto de la visión patriarcal represora de comienzos de siglo (como en Rivera Garza y Gorodischer) o fruto del impacto de la ciudad y de la clase social, sino que representa el espacio de lo cotidiano y el tiempo de la memoria personal, como sucede en *Estrella distante* (1996) de Roberto Bolaño, *Los ingravidos* (2011) de Valeria Luiselli o en *Formas de volver a casa* (2011) de Alejandro Zambra. No obstante, en estas obras la casa no es un personaje protagónico sino el espacio contenedor de la ficción, como lo es de la subjetividad: epicentro del relato actual.

A la vista de este somero recorrido por la narrativa latinoamericana contemporánea, atenderé a producciones que trascienden el entendimiento de la casa como un espacio que contiene y organiza relatos. De esta manera, en el corpus de obras que he escogido prima la figura de la casa como función literaria, sujeto y personaje autónomo. Con este material planteo una lectura que responde a una suerte de clasificación sobre la base de transformaciones epistémicas que dan lugar a distintos marcos de interpretación del imaginario de la casa en el discurso literario latinoamericano. No se trata de pensar los textos solo desde ciertos compartimentos – que no tienen bordes estancos más bien fluidos –, sino de proponer a partir de esta organización líneas de lectura que se entrecruzan y que muestran imaginarios poliédricos de la casa, amén de fijar este espacio como un lugar de la memoria, como una problematización del aparato ideológico del capitalismo, o como una negación de la espacialización doméstica por géneros que impone la norma patriarcal.

2.1 La casa como lugar de la memoria: el ‘yo-casa’

Una de las ideas más recurrentes en la ficción latinoamericana contemporánea es la representación de la casa como lugar de la memoria, del pasado y de la infancia, esto es: el ‘yo-casa’. Este tópico fue ampliamente tratado por Gaston Bachelard en su célebre estudio *La poética del espacio* (1957), centrado en una dimensión fenomenológica que examina el componente doméstico, al tiempo que evoca una estructura mental y una visión del mundo. Bachelard (2000, 30) habla de la «maternidad de la casa» porque es el espacio que «sostiene la infancia inmóvil en sus brazos». Esta imagen, a la que se une también la casa entendida como un ámbito ético – como experiencia del tiempo –, es desarrollada desde la ficción por Alejo Car-

la que cada día, con cada transformación, «ordenaba la posición de la luz y la conducta del calor, y repartía el espacio sin el menor sentido de sus límites», demostrando con su obra que la arquitectura no es el ordenamiento de las formas sino el ordenamiento y el reparto justo de la luz, del calor y del espacio».

pentier en *El viaje a la semilla* (1944). El cuento narra la demolición de una casa en un tiempo que involuciona, como si asistiéramos a la historia de una suerte de 'desarquitectura'. Simultáneamente, se relata el viaje al origen del Marqués de Capellanías - el propietario -, su nacimiento y concepción, hasta llegar a la semilla. Carpentier justifica lo extraordinario de la vida trenzando la existencia de los Capellanías con el tiempo de la casa, que protege como un útero materno - madre-casa - a su familia hasta la muerte; el escombros del cuerpo:

Ya habían descendido las tejas, cubriendo los canteros muertos con su mosaico de barro cocido. Arriba, los picos desprendían piedras de mampostería, haciéndolas rodar por canales de madera, con gran revuelo de cales y de yesos. Y por las almenas sucesivas que iban desdentando las murallas aparecían - despojados de su secreto - cielos rasos ovales o cuadrados, cornisas, guirnaldas, dentículos, astrágalos, y papeles encolados que colgaban de los testeros como viejas pieles de serpiente en muda. (Carpentier 2003, 4)

Bajo este horizonte fantástico la memoria se vincula con el espacio físico de la casa, hasta el punto que esta se convierte en un elemento narrativo protagónico, dinámico y proteico en muchas publicaciones latinoamericanas de mitad de siglo XX. Otro ejemplo lo encontramos en *La casa de arena* (1949) de Juan Carlos Onetti,¹³ cuento armado sobre la base del desplazamiento y la arbitrariedad de los puntos de mira, que se subordinan al enfoque del sujeto de la enunciación: el doctor Díaz Grey. Desde su recuerdo, la casa es el elemento que dispara la ficción y pone en marcha un mecanismo múltiple de adivinaciones, especulaciones, y reflexiones: «Después del viaje junto a la costa, en el principio del recuerdo, el coche salió del camino y fue trepando, lento e inseguro, hasta que Quinteros lo detuvo y apagó los faros. Díaz Grey no quiso enterarse del paisaje; sabía que la casa estaba rodeada de árboles, muy alta sobre el río, aislada entre las dunas» (Onetti 2012, 117). La casa es el sujeto que contiene la historia de la relación de Díaz Grey con Molly, y el secreto de su desaparición que no llega a develarse: «Aquí termina, en el recuerdo, la larga tarde lluviosa iniciada cuando Molly llegó a la casa en la arena; nuevamente el tiempo puede ser utilizado para medir» (121).

En esta órbita planea igualmente la concepción del hogar asociado a la casa y a la construcción de nuestra identidad, que de alguna manera queda atrapada en esta dimensión espacial. De este modo, la estética fantástica

13 Aunque también podríamos centrarnos en *El pozo* (1939) o en *Los adioses* (1954), donde hallamos la misma figuración de la casa como memoria del amor perdido. Por eso, el jugador de baloncesto decide ir a morir a «la casa de las portuguesas» - donde vivían tres hermanas que murieron jóvenes - para reencontrarse con el fantasma de su gran pasión.

a la que se avienen los relatos de fantasmas, muy abonada en el Río de la Plata en estas décadas, se basa en la articulación del 'yo-casa', tal y como prueba el cuento *La casa de azúcar* (1959) de la argentina Silvina Ocampo. El relato está contado en primera persona por el marido de Cristina, una mujer supersticiosa que se muda a una casa 'maldita' que le va transfiriendo paulatinamente la identidad de Violeta, su anterior propietaria:

Cuando nos comprometimos tuvimos que buscar un departamento nuevo, pues según sus creencias, el destino de los ocupantes anteriores influiría sobre su vida [...] Por fin encontré una casita en la calle Montes de Oca, que parecía de azúcar. Su blancura brillaba con extraordinaria luminosidad. Tenía teléfono y, en el frente, un diminuto jardín. Pensé que esa casa era recién construida, pero me enteré de que en 1930 la había ocupado una familia, y que después, para alquilarla, el propietario le había hecho algunos arreglos. Tuve que hacer creer a Cristina que nadie había vivido en la casa y que era el lugar ideal: la casa de nuestros sueños. Cuando Cristina la vio, exclamó: ¡Qué diferente de los departamentos que hemos visto! Aquí se respira olor a limpio. Nadie podrá influir en nuestras vidas y ensuciarlas con pensamientos que envían el aire. (Ocampo 2005, 64)

Pero la casa de azúcar se va apoderando de la identidad de Cristina - víctima y verdugo - y de la de su marido, que atónico asiste a la transformación de su mujer en *otra*. La memoria de ambos se convierte, mediante sus objetos (la casa, el vestido, etc.) en la de Violeta, que como un fantasma sigue habitando su dulce hogar.¹⁴

Asimismo existe otro texto breve fantástico que redundando en la imagen de la casa como objeto animado por el recuerdo, es decir, en la casa presentada como un sujeto-personaje, no solo como un espacio que contiene el argumento sino que lo condiciona. Me refiero a *La casa inundada* (1960) del uruguayo Felisberto Hernández. Precursor de Cortázar y Piñera, maestro en el arte del misterio y el ambiente onírico, Felisberto narra aquí la historia de un escritor que busca sustento trabajando de remero en la casa inundada de Margarita, una extraña mujer obsesionada con la pérdida de un amor, interesada en contar 'su historia' al narrador, al que confía algunos episodios de su vida. La locura, el humor y el erotismo se mezclan en una atmósfera irreal, en la que destaca el tratamiento fenomenológico en la relación entre sujeto y objeto: «me gustaba saber que aquella casa, como un ser humano, había tenido que desempeñar diferentes cometidos» (Hernández 2012, 11).

14 Va de suyo que el cuento también advierte del peligro de dejarse cautivar por las apariencias - imágenes golosas -, como ocurre en *Hansel y Gretel*.

Así el agua de la casa significa los recuerdos de Margarita, la memoria que fluye y que ella quiere que permanezca viva - por eso inunda su hogar -, como si el agua fuese un material más de su construcción:

al final me dijo que ella había mandado inundar una casa según el sistema de un arquitecto sevillano que también inundó otra para un árabe que quería desquitarse de la sequía del desierto [...] El frente de la casa estaba cubierto de enredaderas. Llegamos a un zaguán ancho de luz amarillenta y desde allí se veía un poco del gran patio de agua y la isla. El agua entraba en la habitación de la izquierda por debajo de una puerta cerrada. (Hernández 2012, 17)

Pese a lo bizarra de la estampa, el narrador no se muestra extrañado e incursiona sin problema en esa lógica que no diferencia lo real de lo imaginario, atraído por la excentricidad de Margarita: su misterioso secreto - que alude a Italia, a Venecia - y su memoria cristalizada en el agua que inunda su casa.

2.2 La casa como objeto ideológico: la 'nación-casa'

La casa es también un espacio político que refleja las estructuras económicas, sociales y culturales de una determinada sociedad en su interior. De ahí que la narración de una casa nos explique tanto el ideario del sujeto que la habita como su ideología: esto es, la forma en que la política condiciona su pensamiento y modos de actuación. Los mejores ejemplos de este aserto se hallan en la narrativa del *Boom* latinoamericano, como sucede en *Casa tomada* (1946) de Julio Cortázar, donde la casa se transforma en el espacio de la tiranía y la opresión de un país. Aquí el argentino usa lo fantástico para construir una dimensión alternativa que condensa lo monstruoso que hay en lo real: «A veces llegamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos» (Cortázar 2010, 43). Se trata de una casa grande - para ocho personas, con varios dormitorios, biblioteca y cocina -, sin localización exacta, que es descrita por un narrador que habla en primera persona del plural, el hermano de Irene. Ambos representan una clase acomodada que vive del dinero 'de los campos', pero se ven obligados a marcharse de su hogar a causa de los 'ruidos' que van tomando, poco a poco, partes de la casa. Lo fantástico se halla no solo en la personificación o la atmósfera fantasmática¹⁵ sino en la ambigüedad, en la falta de explicación de los hechos, que convierten a esos 'ruidos' en tiranos impíos que expulsan

15 Muy similar a *La caída de la casa Usher* de Edgar Allan Poe, a quien tradujo el propio Cortázar.

a los habitantes de su hogar. Los objetos comunes se transforman paulatinamente en personajes amenazantes cuando hay una realidad oculta, por eso buena parte de la academia latinoamericanista ha entendido este cuento como una crítica de Cortázar al peronismo, que obligó al exilio - a abandonar su hogar - a muchos argentinos.

Otra novela crucial en este horizonte de lectura política es *La casa verde* (1965) de Mario Vargas Llosa, una de las obras fundacionales del *Boom*. La trama se desarrolla en dos espacios: Santa María de Nieva (la selva verde de la Amazonía), y Piura (la ciudad rodeada por desierto), que contiene la Casa Verde, un prostíbulo que regenta don Anselmo para escándalo del pueblo, y esperanza de los jóvenes ‘inconquistables’:

Fue así como nació la Casa Verde. Su edificación demoró muchas semanas; los tablones, las vigas y los adobes debían ser arrastrados desde el otro límite de la ciudad y las mulas alquiladas por don Anselmo avanzaban lastimosamente por el arenal. El trabajo se iniciaba en las mañanas, al cesar la lluvia seca, y terminaba al arreciar el viento. En la tarde, en la noche, el desierto englutía los cimientos y enterraba las paredes, las iguanas roían las maderas, los gallinazos armaban sus nidos en la incipiente construcción y, cada mañana había que rehacer lo empezado, corregir los planos, reponer los materiales, en un combate sordo que fue subyugando a la ciudad. (Vargas Llosa 2002, 39)

Vemos que la Casa Verde es comparada con un reptil - a la manera de la serpiente que simboliza la caída del hombre - que sobrevive a pesar de todo (el fuego, la destrucción) en el desierto, asentada en un tiempo casi mítico. Por otro lado, la pieza que liga ambos lugares es el personaje de Bonifacia, indígena expulsada del convento que acaba prostituyéndose en la Casa Verde. Con lo cual la obra encierra una crítica al genocidio indígena y a la fatal división - política - entre campo y ciudad en el Perú, cuya solución - utópica - sería el sincretismo cultural, materializada en la Casa Verde: un hogar de libertad para todos.

A este respecto, habríamos de recalcar también en *Cien años de soledad* (1967), donde ya hemos dicho que la casa ‘salvaje’ es el espacio fundacional de Macondo, símbolo del origen de la identidad latinoamericana. Si para Álvaro Cepeda Samudio, el autor colombiano¹⁶ de *La casa grande* (1962) con el que dialoga García Márquez, el espacio doméstico es alegoría nacional de la masacre de las bananeras; para el Premio Nobel es también ruina de la historia, esquirlas de la memoria sobre la que se construye un porvenir que siempre vuelve al no-tiempo mítico de la repetición:

¹⁶ He de precisar que no incluyo en este estudio la novela de otro colombiano, Manuel Mejía Vallejo, *La casa de las dos palmas* (1988) porque en ella el papel de la casa es meramente contextual: escenario principal de la trama.

Al principio, José Arcadio Buendía era una especie de patriarca juvenil [...] Puesto que su casa fue desde el primer momento la mejor de la aldea, las otras fueron arregladas a su imagen y semejanza. Tenía una salita amplia y bien iluminada, un comedor en forma de terraza con flores de colores alegres, dos dormitorios, un patio con un castaño gigantesco, un huerto bien plantado y un corral donde vivían en comunidad pacífica los chivos, los cerdos y las gallinas. (García Márquez 1994, 6)

Otro autor del *Boom* que sobresale dentro de este imaginario político de la casa es José Donoso, cuyo universo ficcional gira alrededor de las casas burguesas «Pobladas por fuertes y arraigadas estructuras familiares» (Zaplana Benia 2004, 4) que se resisten al cambio, como sucede en *Casa de campo* (1978). La obra relata - con un giro fantástico - la vida de una familia de terratenientes chilenos, dueños de minas de oro: los Ventura. Estos tienen una gran casa de campo que habitan en verano, rodeados de lujo y atendidos por sirvientes 'antropófagos', que son indígenas a los que explotan. La casa no es ahora el espacio esperanzador del sincretismo étnico como en Vargas Llosa o el lugar del origen indígena de América Latina como en García Márquez, sino la cristalización de la fractura cultural y social de un país. El disparador de la narración es una excursión que hacen los adultos, dejando la casa sola en manos de los niños que toman el poder desde dentro:

Corría prisa: así como era probable que los grandes no regresaran nunca más, no se debía descartar la posibilidad que volvieran dentro de poco. Alzando sus faldas se lanzó por los pasadizos, cruzando dormitorios y salas, cuartitos de estudio y de estar, de costura y de juguetes, internándose por los pasillos y alcobas de la inmensa casa abandonada. (Donoso 1993, 32-3)

La casa pues es un reflejo de las estructuras políticas chilenas de la década de los setenta, símbolo de la nación que se transforma. Por eso cuando regresan los padres se restablece el antiguo orden social, como ocurre en el país con el golpe de Estado. En este espacio de la casa convienen entonces el pasado y el futuro, permanecen los valores tradicionales (los padres) y el cambio (los niños) que no acaba de consolidarse por el inmenso peso económico y simbólico de las prístinas estructuras nacionales - inamovibles - que se han perpetuado en el tiempo.

2.3 La casa como representación del género: la ‘mujer-casa’

En este último apartado realizaré una lectura de género que hace evidente la construcción social de ‘lo femenino’ en determinados textos del *Posboom* latinoamericano. Como es sabido, las teorías feministas tuvieron especial calado en el campo literario latinoamericano a partir de la década de los ochenta, cuando se deconstruyen los modelos de la cultura heteropatriarcal y la mujer – empoderada – se vuelve agente de cambio. Justo en ese momento se produce el llamado *Boom* de la narrativa escrita por mujeres, donde la casa está muy presente en las autoras más legibles y comerciales que orientan sus publicaciones a una lectora ‘femenina’. Es evidente que los gobiernos capitalistas en la contemporaneidad han promovido la asimilación entre casa, hogar y familia para regular el orden social. Esta agenda ideológica vincula sin ambages el espacio doméstico de la casa – y la labor reproductiva – con la mujer, circunscrito al ámbito de lo privado, a lo femenino, a la familia. La espacialización de lo masculino, y su autoridad, sin embargo se asentaban en el ámbito de lo público, y dentro de la casa, en las habitaciones más ‘sociales’: el salón, la biblioteca.

Esta configuración espacial cambia en los años setenta con la feminización del trabajo y las nuevas tecnologías, que difuminan la frontera entre ámbito de lo público y ámbito de lo privado, por lo que el ‘lugar’ de la mujer – y su espacio – se desplaza. Si a esto añadimos la expansión del feminismo, la vindicación del cuerpo de la mujer (v.g., Cixous, Irigaray) y la resemantización de la categoría de ‘género’ – por la teoría *queer* con Judith Butler a la cabeza – tenemos como resultado nuevos discursos ficcionales donde la casa va a aparecer como una maldición o una cárcel. Más aún en el campo literario de América Latina, en el cual la mujer es una doble subalterna: por ser mujer y por ser latinoamericana.

Es evidente que la primera oleada de feminismo identificaba la casa como un espacio de opresión, tiranía y dominación patriarcal de la mujer, por eso apenas encontramos obras feministas latinoamericanas en las que la casa se represente como personaje hasta después de los setenta. Recordemos que Silvina Ocampo imprime su visión de la mujer en búsqueda de una identidad propia y de un lenguaje apropiado, pero no de una manera subversiva. Como tampoco lo hace más tarde Isabel Allende en *La casa de los espíritus* (1982), o Laura Esquivel en *Como agua para chocolate* (1989), novelas más femeninas que feministas, tradicionales en sus planteamientos ideológicos y en el uso del realismo mágico de García Márquez. Las mujeres reproducen en ambas obras los papeles asignados por la norma masculina hegemónica y disfrutan de la casa – que desempeña el mismo papel que en Macondo – y de la cocina, al socaire de sus amantes y de la historia nacional:

Durante el velorio, los caballeros circulaban por los salones y corredores de la casa, comentando en voz baja sus asuntos de negocios [...] Las señoras pasaban al salón, donde ordenaron las sillas de la casa formando un círculo. Allí había comodidad para llorar a gusto, desahogando con el buen pretexto de la muerte ajena, otras tristezas propias. (Allende 2003, 23)

Estas son narrativas sentimentales que no cuestionan el esencialismo de la categoría de género, porque hay un mercado que demanda este tipo de feminización. En cambio, otras autoras del mismo periodo como Rosario Castellanos y Elena Poniatowska sí construyen un discurso que subvierte la versión oficial de la historia e incorpora a los oprimidos y excluidos del centro de poder, generando un contra-relato. A esta línea se adscribe la mexicana Cristina Rivera Garza, que en su novela *Nadie me verá llorar* (1999) deslegitima al «Sujeto Fundador» - Foucault *dixit* - de los grandes relatos de la nación mexicana, al Porfiriato y a la Revolución Mexicana en aras de (re)construir socialmente a la mujer - marginada - y elaborar una imagen pluridentitaria donde la mujer escapa a los roles sexuales impuestos por la heteronormatividad. Por esa razón la casa aparece retratada en esta novela desde parámetros negativos: en ella Matilda Burgos, su protagonista, tiene que someterse a la voluntad de su tío Marcos, dominado por la ideología positivista del régimen de Porfirio. La casa pues es como un cuartel militar, reflejo de la política nacional. Aún así Matilde - sujeto doblemente marginado por ser mujer e indígena -, desafía la autoridad patriarcal para trabajar como obrera y prostituta y escapa de la cárcel del hogar familiar. Finalmente, le diagnostican «locura moral» y acaba en un manicomio, un «no-lugar», una «no-casa» que le da la libertad deseada.

En esta línea podemos situar la novela *Doquier* (2002) de Ágelica Gorodischer, que va un paso más allá. La argentina aboga por un feminismo de la igualdad y por la necesidad de deconstruir la diferencia entre hombres y mujeres a través de una escritura abierta a múltiples interpretaciones que propone una dimensión ética del lenguaje. La trama la cuenta «quien narra», personaje del que no sabemos el sexo - ni por el uso del lenguaje, ambiguo y cargado de perífrasis, ni por sus relaciones bisexuales - que simula una parálisis para quedarse en su casa. Con esas estrategias discursivas desactiva el dispositivo de identidad genérica que contiene la representación lingüística. Así reemplaza la noción de sujeto por la de agente social, por eso la identidad subjetiva de «quien narra» es pura máscara y simulacro. La historia se ubica en una ciudad portuaria colonial, del siglo XVIII y la casa es el centro articulador de la información colectiva, puesto que «quien narra» no se puede mover, y sus vecinos son los que se van a contarle historias y secretos:

La casa fue, dicen, la parte del Convento de las Descalzas en donde estaban las celdas de las novicias; y después, cuando se demolió el convento para dar lugar a la nueva sede de la judicatura, quedó esto que fue albergue de esclavos recién desembarcados en este suelo. Yo tengo mis sospechas. No porque siempre sospeche de todo, que lo hago, sino porque todas las moradas guardan cicatrices [...] Toda casa es un laberinto, me dije, y si eso no es un recuerdo de algo que alguien dijo una vez, entonces es la revelación de una certeza que nunca se puso en palabras y que aparece, hurtadora, en el sopor de la razón. (Gorodischer 2002, 15)

A todas luces se demuestra en esta obra que el género, como el lenguaje, es una forma más de ideología, puesto que Gorodischer presenta un cuerpo y una escritura que se unen configurando una materia fuera de la norma, un lugar intermedio, de tránsito, ambiguo y múltiple, como la identidad; como una casa.

3 Conclusiones

La casa en la literatura latinoamericana contemporánea no sólo es un tema sino una forma. Y, como indica Baurriaud, «Este es el mayor denominador común del conjunto de las actividades emprendidas en el campo artístico: *formalizar*. O sea, traducir una idea, una sensación, en una presentación organizada que le confiere un nuevo sentido» (2015, 29). Así las funciones literarias más recurrentes en este conjunto de ficciones son las que hacen de la casa el lugar de la memoria o una alegoría nacional/continental. De otra parte, la idea más traducida es la casa fantástica, que será una de las líneas de fuerza más evidente y claramente dibujadas durante todo el siglo XX, sobre todo en el Río de la Plata. En este sentido, es interesante reparar en que la lógica de la narrativa fantástica se contrapone a la «dictadura de la transparencia» de la sociedad neoliberal: su *forma* es política, aunque la temática no lo sea de manera palmaria. Los relatos fantásticos que hemos analizado rechazan lo real, son extraños, opacos, herméticos y por tanto abiertos a interpretaciones disímiles, con personajes interiorizados – lo que obstaculiza la comunicación – y formulaciones poco convencionales de la casa (Han 2014, 20-3). Entonces, pueden leerse también como una crítica – secreta – al sistema político.

Otro corolario que se desprende del estudio que he realizado es que la casa rural irá cediendo el protagonismo a la casa urbana desde comienzos del siglo XX; y en la segunda mitad ambas modalidades se trenzarán como dos productos de una ideología capitalista que basa su identidad en divisiones binarias: privado/público; rico/pobre; femenino/masculino; adulto/niño, etc. La casa, *de facto*, envuelve todas estas categorías, aunque en términos espaciales y culturales se haya asumido – sobre todo desde el capitalismo

industrial y financiero - en relación a lo privado, lo femenino, la familia, la intimidad y lo doméstico (Saggini, Soccio 2012, 3). Sin embargo, en las últimas décadas del siglo XX, después del advenimiento del Posfordismo o Nueva Economía - cuando se produce la feminización del trabajo y la inclusión de las nuevas tecnologías -, la casa ya no puede ser considerada el lugar de la mujer, ni un espacio físico y psíquico separado del trabajo.¹⁷

En definitiva, escribir sobre casas es escribir sobre el mundo, tal y como revelan no solo las poéticas de los escritores y escritoras de este corpus, sino sus concepciones políticas, económicas, sociales y culturales: «As a tool of cultural investigation, the study of literary houses may shed light on individual authors, their work, and the historical periods in which they lived» (Saggini, Soccio 2012, 5). Estos textos no alimentan ilusiones ni aseguran la cohesión social asignando a la casa un lugar predeterminado: el hogar (Bourriaud 2015, 43). Todo lo contrario, estas ficciones latinoamericanas no solo documentan o ilustran la historia de la casa en la contemporaneidad sino que la desplazan a *otros* espacios - políticos - para escribir *otras* historias. Porque la literatura, como práctica artística, «permite actuar sobre la realidad común y producir versiones alternativas» (Bourriaud 2015, 72), de modo que estos imaginarios literarios de la casa no solo intervienen en el mundo sin que lo transforman.

Bibliografía

- Adán, Martín (2001). *La casa de cartón*. Lima: Peisa.
- Allende, Isabel (2003). *La casa de los espíritus*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- Bachelard, Gastón (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Borges, Jorge Luis (1997). *Obras completas*, tomo 1. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Bourriaud, Nicolas (2015). *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Carpentier, Alejo (2003). *Viaje a la semilla*. Pamplona: Txalaparta.
- Cortázar, Julio (2010). *Cuentos completos*, vol. 1. Madrid: Alfaguara.
- Donoso, José (1993). *Casa de campo*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- Esquivel, Laura (1996). *Como agua para chocolate*. Madrid: Grijalbo.
- García Márquez, Gabriel (1994). *Cien años de soledad*. Barcelona: RBA Editores.
- Gorodischer, Angélica (2002). *Doquier*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Han, Byung-Chul (2014). *Psicopolítica*. Barcelona: Herder Editorial.

¹⁷ Asimismo ha cambiado la consideración de la casa como símbolo de estatus, puesto que la burbuja inmobiliaria permitió a muchos individuos adquirir casas que estaban por encima de sus posibilidades (*sic*).

- Hernández, Felisberto (2012). *La casa inundada*. Girona: Atalanta.
- Logie, Ilse; Willem, Wieke (2015). «Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: la casa revisitada». *Alternativas*, 6, 1-25.
- Mallett, Shelley (2004). «Understanding Home: a Critical Review of the Literature». *The Sociological Review*, 62-89.
- Ocampo, Silvina (2004). *Cuentos difíciles. Antología*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Onetti, Juan Carlos (2012). *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara.
- Parra, José Joaquín (2007). *Bárbara Arquitectura bárbara, virgen y mártir*. Cádiz: Colegio Oficial de Arquitectos de Cádiz.
- Prieto Palomo, Teresa; Martín Blanco, Paulino (2006). «La casa en la literatura española». Blasco Esquivias, Beatriz (dir.), *La casa. Evolución del espacio doméstico en España*, vol. 1, *Edad Moderna*. Madrid: Ediciones El Viso, 201-65.
- Saggini Francesca; Soccio, Anna Enrichetta (2012). *The House of Fiction as The House of Life: Representations of the House from Richardson to Woolf*. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing.
- Vargas Llosa, Mario (2002). *La casa verde*. Madrid: Alfaguara.
- Zaplan Bebia, Beatriz (2004). «La figura de la casa en la narrativa de José Donoso». *Espéculo*, 25, 1-6.

Casas de citas

Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura

editado por José Joaquín Parra Bañón

Arquitectura y Poesía

Luis García Montero

(Universidad de Granada, España)

Abstract This article presents some considerations about the specific way in which poetry has interacted with architecture in its desire to create meaning. The architect's imagination fall far from any calculation of structures and risk assessment. But no matter how modest the point of departure, the consequences are ambitious because poetic reflections on architecture inevitably lead to a complicated terrain: the questioning of identity, that is, the inevitable tension between a wish in empty space and a need for formalization.

Keywords Poetry. Architecture. Juan Ramón Jiménez. Federico García Lorca. Pedro Salinas. Jaime Gil de Biedma.

Un ejercicio de humildad teórica me invita a no hablar de las relaciones entre poesía y arquitectura en abstracto. Me limito a hacer unas consideraciones sobre el modo concreto en el que la poesía se ha acercado a la arquitectura en su voluntad contemporánea de crear sentido. La imaginación de los arquitectos queda aquí fuera de mi cálculo de estructuras y de mi campo de riesgo. Pero por muy modesto que sea el punto de partida, las consecuencias son ambiciosas porque las reflexiones poéticas sobre la arquitectura conducen de manera inevitable a un suelo ambicioso: el cuestionamiento de la identidad, es decir, la tensión inevitable entre un deseo a cielo abierto y una necesidad de formalización. Aire, paredes y techo.

Sólo la oportunidad de recordar que Rafael Alberti calificó en 1929 al sujeto en crisis de la modernidad como un *hombre deshabitado* nos inclina a tomar en cuenta la gravedad del asunto. El ser y el estar, en sincronía y en diacronía, tejen un entramado de fluido vital y de necesidad de formalización, pulsión inclinada a la metamorfosis o necesidad de máscara y de pertenencia, que marca los modos de edificación de la subjetividad poética. La arquitectura siempre estuvo ahí para encarnar las aspiraciones y los miedos de esta subjetividad. Ni la disolución que condena a la soledad del vacío, ni la estabilidad confundida con el dogma, son buenas salidas a la hora de hacernos cargo de nuestra identidad. Por eso el urbanismo del yo ha estado sujeto a múltiples variaciones en forma de ilusión, increpación o toma de conciencia.

La mirada arquitectónica gozó de un primer momento de prestigio en la vanguardia de origen cubista. Se trataba de defender la capacidad de la inteligencia humana para urbanizar y racionalizar el mundo. El deseo de delimitar un ámbito autónomo de arte frente a la imitación de la realidad natural dio protagonismo a las formas geométricas, el compás y la regla. La complicidad de la arquitectura parecía muy conveniente. Así lo vio Federico García Lorca en ese manifiesto de estética cubista que es la «Oda a Salvador Dalí». Recordemos algunos versos:

Un deseo de formas y límites nos gana.
Vine el hombre que mira con el metro amarillo.
Venus es una blanca naturaleza muerta
y los coleccionistas de mariposas huyen.

#

Cadaqués, en el fiel del agua y la colina,
eleva escalinatas y oculta caracolas.
(1994, 1: 458)

Ancha luz de Minerva, constructora de andamios,
donde no cabe el sueño ni su flora inexacta.
(459)

Amas una materia definida y exacta
donde el hongo no pueda poner su campamento.
Amas la arquitectura que construye lo ausente...
(459)

Andamios para construir el mundo con una arquitectura exacta en sus formas y límites. Esa es la voluntad poética que hace esgrimir con optimismo la edificación artística de la realidad. *La Gaceta Literaria* publicó el 15 de abril de 1928 un número dedicado al «Nuevo arte en el mundo: Arquitectura, 1928». Entre todas las características aludidas destacan, por un lado, el previsible protagonismo de las formas conceptuales y racionalistas; y, por otro, la sensación de que las innovaciones de la arquitectura se adaptan bien a los códigos de los nuevos tiempos definidos por una vida de masas. Más que una denuncia contra la masificación, se trata todavía de un dato para interpretar la época y sus dinámicas. Aunque en las palabras de Ortega y Gasset sobre «El rebrote arquitectónico» hay ya una evidente suspicacia ante «el hombre medio» como protagonista de una época que se define por la «evasión hacia la exterioridad» (*La Gaceta Literaria* 1928). Ortega se extraña de que este hombre medio sienta ahora simpatía por la pura forma y el puro color, cuando el color y la forma de las cosas siempre han sido impuros. Y añade: «Además, se vive al aire libre. La arquitectura como arte, supone siempre que el hombre abandona su

habitáculo y al verlo desde fuera se avergüenza de él» (1). Como veremos, el itinerario que vamos a seguir aquí a través de la poesía nos acabará devolviendo al interior del habitáculo.

Menos suspicacias se dan en otras opiniones, porque la buena arquitectura puede cumplir a la vez una función social y estética y porque el optimismo de la vanguardia racionalista, frente a otras formas de ruptura, permitía una voluntad de permanencia y plenitud capaz de convivir con las tradiciones. En este número de *La Gaceta*, el arquitecto Secundino Zuazo, maestro del racionalismo español, se quejaba de la incultura reinante en España en lo que se refería a los constructores y al público, pero confesaba una viva simpatía por la nueva arquitectura. Era una apuesta adecuada para abordar el problema de la vivienda «por su economía y su higiene» (*La Gaceta Literaria* 1928, 1). A la pregunta «¿Qué quedará de la arquitectura moderna?», respondió: «Creo que el rascacielos. Porque es lo que más semeja a las grandes creaciones técnicas del presente - un crucero - un trasatlántico. Y a las antiguas: una pirámide, una esfinge, una torre de Babilonia» (1). José Bergamín, autoridad en el mundo de la joven literatura, reforzó el argumento racionalista: «la razón no sueña. Y la arquitectura es o debe ser exclusivamente razonable: lo más razonable y razonado» (2).

Antonio Espina apuró las correspondencias: «Del número surgieron los versos de un poema y las ventanas de un rascacielos» (2). Y el joven Luis Lacasa, desde el punto de vista de la arquitectura, vive el espíritu de la generación del 27: prefiere ser precavido, desconfía de las novedades rupturistas y busca un diálogo sosegado entre la tradición y las vanguardias: «Y hablando de mí (pido perdón por ello), estoy en los principios de mi vida profesional; respeto el racionalismo y el instinto, el Partenón y los hangares de Orly, el arte intelectual y el popular, y, sobre todo, admiro a Tesenov, el arquitecto humilde» (2). Este arquitecto alemán admirado por Lacasa había hecho famosa una frase: «La forma más simple no es siempre la mejor, pero lo mejor siempre es lo más simple». Puro Juan Ramón Jiménez.

Francisco Ayala, discípulo de Ortega y Gasset, comprende el diagnóstico del filósofo sobre la deshumanización del arte y su enemistad con las masas, pero sugiere que los códigos de un nuevo tiempo abren peculiaridades que conviene tener en cuenta. Si es cierto - escribe - «que donde quiera que las nuevas musas se presentan la multitud las cocea, no es lo menos que las musas nuevas tienen algo de ángeles sociales. El cine y la arquitectura moderna, por lo pronto, son artes para colectividades amplias. El cine, por su propia naturaleza. La arquitectura, por exigencia de los tiempos: ya no se construye el palacio para alojar a una familia, sino el rascacielos, para oficinas, hoteles, etc. La belleza de la nueva arquitectura estriba en su adecuación perfecta y, sobre todo, en esa no buscada pureza de líneas rectas, sin adorno, que le da una audacia limpia y una gracia fugitiva, ascendente» (2). Las mismas ideas mantendrá Francisco Ayala

poco después en su libro *Indagación del cinema* (1929). El experimentalismo y las nuevas concepciones del arte sólo se entienden en los círculos minoritarios. Pero hay dos excepciones que no enfadan a la multitud, bien por la necesidad sociológica de habitar el mundo, bien porque no sufren las pesadas convenciones de los viejos discursos: la arquitectura y el cine.

Estos son los matices que rondan sobre las estrategias estéticas cuando la vanguardia todavía no asume el discurso de la subjetividad en crisis y se mantiene en la confianza conceptual de un poder humano capaz de ordenar el mundo y de fundar espacios de autonomía estética.

Este es el horizonte de la tarea poética desde diferentes puntos de vista. La metáfora arquitectónica juega a partir de aquí su papel entre la forma y el sentimiento, la conciencia y la superficialidad, la representación y la verdad, lo permanente y lo efímero o el dominio artístico y el impulso irracional. Los poetas leales a Juan Ramón Jiménez en el festival vanguardista de los años veinte asumen la importancia del autodomínio capaz de nombrar la vida y de vivir con exactitud las palabras. La realidad caótica exige el pensamiento, un ejercicio de ausencias frente a las identidades inmediatas, una contemplación depurada como campo de ordenaciones estéticas y abstractas. Ese poder es el que ordena al poeta en un sacerdocio moderno: ser el vigilante de la mirada. Las amenazas a combatir son muchas por culpa del vértigo y la exterioridad que caracterizan las nuevas dinámicas sociales. Junto a la tentación del desorden del espacio, debe tenerse en cuenta la mentira de lo efímero, las trampas del tiempo engañoso. Una versión mortal de la eternidad busca la verdad en un diálogo armónico entre la conciencia y la realidad, sin fuegos de artificio vanguardista y sin impurezas accidentales. El tiempo y el espacio invitan a un deseo de plenitud. El espejo también: a la hora de afirmar *yo soy*, la mirada puede dudar del cuerpo como unidad de valor ya que está sometido a cambios con el paso del tiempo. Si queremos una sensación de plenitud, de unidad, de orden posible, hay que buscar algo más. Pedro Salinas lo siente así en su libro *Presagios* (1924). Por una parte, el cuerpo: «este dolor de perder | de ayer | la forma que me gustaba | mirar, | familiar, en el espejo | y de no ser más que una | contorsión desconocida» (2007, 1: 109). Por otra, la extensión de ese yo que aspira a ser algo más que materia y tiempo, un dominio que contempla el universo para pensar en sí mismo sin la cercanía de la imagen en el espejo. Salinas mete a la arquitectura por medio:

Deja ya de mirar la arquitectura
que va trazando el fuego de artificio
en los cielos de agosto. Lleva el vicio
en sí de toda humana criatura:
vicio de no durar. Que sólo dura
por un instante el fúlgido edificio
para dejarnos ver el beneficio

sagrado de una luz en noche oscura.
 Ven... Hay que ir a buscar lo más durable.
 Esta noche de estío por ti enciende
 sus innúmeras luces en lo alto;
 cállate bien y deja que ella hable.
 Y del vano cohete sólo aprende
 a ir preparando tu divino salto.
 (2007, 1: 122)

Mete por medio la arquitectura porque de nada sirve una formalización si no resulta habitable. La razón de las estrellas en la cúpula del universo vale más como aspiración que la imagen inmediata. De ahí se puede pasar a la reflexión literaria y a su necesidad de cuerpo. La «fingida lumbre de buen amor» puede quedar convertida en un «frío mazo de papel» si la representación no alcanza a un corazón que la sienta como vida. Del exterior es necesario pasar al interior, vencer la condena a la exteriorización de la vida masificada, lograr un horizonte propio:

La vida al interior panal se rinde
 y libre al fin de la atadura extraña
 dentro de sí sus ataduras crea.
 (124)

Todavía en 1932, en la poética de Federico García Lorca recogida por Gerardo Diego en *Poesía española. Antología. 1915-1931*, está la arquitectura por medio como un valor positivo. El poeta granadino mantiene su esgrima sigilosa con Salvador Dalí, participa de la necesidad de romper el arte puro, de indagar en las posibilidades de la rehumanización, pero se niega a asumir los dictados del sueño y la escritura automática del surrealismo. Por eso la arquitectura aparece como una buena aliada siempre que sepa convivir con el corazón en la misma ley poética:

1º Poesía de mi corazón: imaginación.
 2º Retórica de mi voz: arquitectura
 3º Cimientos de mi razón: leyes físicas y poéticas nada más. Lo demás me sobra. (García Lorca 1994, 3: 308)

El poeta que indaga está dispuesto a cambiar, pero no como forma de ruptura, sino de rehabilitación perpetua: «Quemaré el Partenón por la noche, para empezar a levantarlo por la mañana, y no terminarlo nunca» (III, 308). García Lorca mantuvo la necesidad de una realidad artística formalizadora, arquitectónica, incluso en sus épocas más cercanas a las vanguardias expresionistas y surrealistas o incluso en sus explicaciones sobre la expresividad telúrica del cante jondo. Cuando en 1930 revisó la

conferencia «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado cante jondo», pronunciada en Granada, en 1922, decidió titularla «Arquitectura del cante jondo». Me parece significativo recordar cómo presentaba en esa conferencia una escena *jonda*:

Nos asomamos a la ventana y a través de las celosías verdes vimos una habitación blanca, aséptica, sin un cuadro, como una máquina para vivir del arquitecto Le Corbusier, y en ella dos hombres, uno con la guitarra y el otro con su voz. Tan limpio era el que cantaba que el hombre de la vihuela desviaba suavemente los ojos para no verlo tan desnudo. (III, 34)

El orden de la arquitectura dialoga con el poeta no sólo cuando se mantiene la fe creacionista en las formalizaciones, sino también cuando el sentimiento invita a romper con la geometría para buscar otras exigencias expresivas. Pero es necesario señalar que la crisis de confianza en la razón estética y la deshumanización del arte atrae de manera inevitable referencias negativas sobre los paisajes arquitectónicos. Si la conciencia de ley estética y retórica permanece en García Lorca, también hay una actitud de denuncia sobre el pasaje urbano en el que fracasa el sueño moderno. La ciudad, como ámbito de articulación de la modernidad desde el siglo XX, había saludado el optimismo del progreso con sus posibles lecturas sociales y subjetivas. Pero iba asumir de manera inevitable la otra cara del discurso, las sombras de lo perdido, el lado oscuro del desarraigo no sólo en las relaciones difíciles del yo con la multitud anónima, sino también en las consecuencias en el interior de una subjetividad escindida. La melancolía romántica y modernista ante los desarreglos de la sociedad industrial vuelve a hacer acto de presencia frente al futurismo.

La poética de Juan Ramón Jiménez, visitante de la ciudad de Nueva York desde 1916, me parece un buen punto de referencia para comprender esta quiebra. Hizo memoria de sus visitas a la ciudad en una interesante conferencia de 1942 titulada «Límite del progreso o la debida proporción». En 1916 encontró un punto de progreso que podía habitarse con optimismo, algo que en buena parte llegaba a mantenerse en 1936. Escribe Juan Ramón (1982):

Nueva York progresaba evidentemente hacia los altos atmosféricos y esto que digo lo hacía en nombre del progreso. Se constituía el paraíso humano científico en una ciudad arquitectónicamente progresiva. Las paredes del paraíso ciudadano eran maravillas de progreso, como lo fueron y lo siguen siendo las de nuestro octavo y maravilloso Escorial. Es difícil encontrar en el mundo una ciudad cuya arquitectura sea más *posible* que la de Nueva York. Sus estilos arquitecturales se suceden y se confunden en un orden absoluto de tiempo y espacio, y ya hay en Nueva York un gótico, un renacimiento (no me estoy refiriendo a los absurdos

edificios copiados de la antigüedad internacional), un barroco y un cúbico propios. Nueva York es el paraíso de las perspectivas hacia arriba, y lo será un día, sobre todo hacia abajo. Creo que los arquitectos y los poetas son los que han encontrado y conseguido mejor hasta ahora en los Estados Unidos y en Nueva York particularmente, el progreso continuo en ascensión, y los felicito, saludo con la compresión más satisfecha y el más gozoso afecto. (109)

Esta sensación de «progreso continuo en ascensión» fue capturada por Juan Ramón en una pieza del *Diario del poeta recién casado* (1917), «New Sky», dedicada a Ortega y Gasset y fechada el 23 de marzo de 1916, en la cima del Woolworth, el edificio más alto de la ciudad. La alegría del cielo nuevo permite una sensación de plenitud, de eternidad, que supera la anécdota, en un estado sin historia ni historias. Esta subjetividad plena, como afirma en la conferencia de 1942, era posible gracias a la ascensión interior: «que la técnica lleve dentro una moralidad, moralidad en el estricto sentido intelectual de la palabra, no en el juzgado a lo divino falso» (Jiménez 1982, 108).

Pero en ese mismo texto muestra ya su preocupación ante las desproporciones del progreso que pueden romper esa unidad interior y una geografía exterior habitable. Juan Ramón Jiménez se adelantó a Günther Anders en la intuición de la «vergüenza prometeica» que lleva al ser humano a cambiar su condición limitada por la realidad perfecta de la máquina. El concepto de *deshumanización*, positivo en los diagnósticos de Ortega porque hablaba del poder cubista de la razón en el arte joven, capaz de convertir en conceptos universales las identidades pegajosas y particulares, se carga aquí de valor negativo ante la transformación del ser humano en máquina:

El hombre (y la mujer, es claro) deben dominar la máquina, no la máquina a ellos. El tipo humano que ha inventado tanta maquinilla útil para lo inútil muchas veces, llega a ser él mismo una inframáquina de inventar vano; inventa como máquina y tiene que cumplir toda su función, su misión y su visión como máquina. Este tipo es ya una huesosa máquina con aceite de triste sangre; máquina también de calcular lo verdaderamente falso, lo llanamente vacío. (1982, 118)

El miedo de la caída íntima en el maquinismo, propio de la poética de Juan Ramón, era la otra cara de un horror sentido en la subjetividad lírica: la crisis de una conciencia racional incapaz de dar respuesta al mundo una vez evidenciado el fracaso del futuro tecnológico. Con diversos grados, el individuo se siente en guerra consigo mismo, interioriza la quiebra de confianza en la realidad. «Al borde estoy de ser | lo que más aborrezco: | Caín de lo que quiero», escribe Pedro Salinas (2007, 1: 646)

en «Ángel extraviado», poema de *Todo más claro* (1949). Este sujeto contaminado se constituye en paralelo a la puesta en duda de la geometría, «¡Qué fácil, sí, perderse en una recta!» (644), debido a la inmensidad de las calles en una ciudad moderna y a la contaminación lumínica que domina el «Nocturno de los avisos». El orden numérico conforma ahora un infierno donde la luz de las estrellas desaparece no ya ante el mundo efímero de los fuegos artificiales, sino ante la agresión mercantil de los letreros de Lucky Strike, White Horse o Coca-Cola. Resulta imposible llegar por esta esclavitud aritmética, los números de la calle y los letreros parpadeantes, hasta la imaginación de una Arcadia con los amantes tendidos en la grama «antes de Cristo y de los rascacielos» (643).

Federico García Lorca vivió esta contaminación de un modo más radical, 20 años antes, por su cercanía a la poética del surrealismo en *Poeta en Nueva York*. La rehumanización surrealista del sujeto escindido supuso en realidad una lectura vanguardista de romanticismo. Por eso situó la crisis de la conciencia trágica en una nueva metáfora de la subjetividad, una nueva versión del enfermo tuberculoso que encarnaba bien el fracaso de la ciudad moderna. Ahora se trataba del sujeto contaminado. La arquitectura va a pagar así su factura de negatividad. Denunciar el fracaso del progreso en manos del capitalismo radical supone la quiebra de la geometría, de las líneas rectas y de unas edificaciones que no parecen hechas a la altura del ser humano. En «Nueva York. Oficina y denuncia», García Lorca situó la avaricia de la metrópoli mercantil en el espíritu de la multiplicación y la división: «Debajo de las multiplicaciones | hay una gota de sangre de pato; | debajo de las divisiones | hay una gota de sangre de marinero» (García Lorca 1994, 1: 555). Esta sangre se convierte en una realidad líquida:

Un río que viene cantando
por los dormitorios de los arrabales,
y es plata, cemento o brisa
en el alba mentida de Nueva York.
(555)

La condición líquida de la brisa y el cemento no implica una solución de blandura vital, sino de existencia sin raíces ni solidez, sometida al río de sangre que domina las máquinas y las costumbres de la ciudad. El río Hudson, contaminado porque se emborracha de aceite, representa el infierno de una sociedad castigada por las cuentas de las oficinas y por la guerra desatada entre la gente. Con ecos de T.S. Eliot, García Lorca reconoce la incapacidad de la poesía para acercarse a estas realidades con un deseo urbanizador: «¿Qué voy a hacer? ¿Ordenar los paisajes?» (557). Un mundo en el que la economía ha roto el pacto entre progreso técnico y dignidad humana está condenado a corromper la luz de los amaneceres, símbolo tradicional de esperanza, y a transformar la

geometría arquitectónica en una amenaza. La altura de los rascacielos entra en guerra con la naturaleza, mientras las chimeneas contaminan el horizonte, según nos dibuja el poema «La aurora»:

La aurora de Nueva York tiene
Cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas.

La aurora de Nueva York gime
por las inmensas escaleras,
buscando entre las aristas
nardos de angustia dibujada.
(García Lorca 1994, 1: 536)

Si el progreso técnico había sido la metáfora de la sociedad moderna, su fracaso convirtió a esta metáfora en una amenaza que merecía la maldición poética. El armamento bélico de la Gran Guerra encarnaba un espíritu que iba a cancelar la confianza de los seres humanos en su futuro, su ascensión a las alturas, sus escalinatas y sus auroras. García Lorca imitó el gesto de Juan Ramón Jiménez y subió a la nueva edificación más alta de Nueva York: el Chrysler Building. ¡El progreso suponía una carrera de alturas! Pero su intención no era el encuentro de la plenitud sin historia, sino convertirse en la voz de todos los maltratados por la sociedad injusta para lanzar desde la metrópoli una maldición hacia la gran cúpula del Vaticano, denunciando el pacto de la Iglesia con el poder, los ideales corrompidos por el dinero y por la industria bélica. El «Grito hacia Roma» acusa, enumera las injusticias y deja abierta una posible esperanza de articulación. Tal vez la muchedumbre organice sus soledades para dar una respuesta salvadora:

la muchedumbre de martillo, de violín o de nube,
ha de gritar aunque le estrellen los sesos en el muro,
ha de gritar frente a las cúpulas,
ha de gritar loca de fuego,
ha de gritar loca de nieve...
(García Lorca 1994, 1: 563)

Este es el grito del poeta desde el Chrysler Building. La voz precisa, medida, formalizada, arquitectónica, adquiere la apariencia de grito, pierde las formas correctas en favor de la expresión de un dolor desesperado. La ciudad sigue adquiriendo un protagonismo decisivo como ámbito de batalla, unas tensiones sucesivas que marcan su papel literario. Si la melancolía modernista había evocado la pérdida de las tradiciones de un mundo rural y aristocrático frente al dinamismo de la sociedad industrial,

y si la vanguardia optimista había cantado la perfección del progreso y de las nuevas realidades arquitectónicas, la crisis del futuro contaminado presentaba ahora un panorama de fracasos, humos, soledades y formas de vida que no habían sido diseñadas a la altura del ser humano.

Pero la historia no concluyó con el fracaso de la modernidad y con el nuevo conflicto bélico, técnico y ético de la Segunda Guerra Mundial. Las muchedumbres anunciadas por García Lorca buscaron nuevas esperanzas y, sobre todo, acabaron por normalizar, o por naturalizar, el paisaje urbano como escenario de la vida cotidiana. La ciudad y su arquitectura no serían ya símbolos del bien o del mal, sino espacios naturales de la experiencia humana. Este proceso resulta significativo para la poesía española porque la naturalización del paisaje urbano como escenario sentimental coincide con la búsqueda de un tono coloquial, una música de conversación alejada a la vez del esteticismo y de los aires folklóricos. El deseo machadiano de una lengua poética identificada con «lo que pasa en la calle» no sólo iba a alejarse en esta dinámica urbana de «los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa», sino también de la tradicional identificación de la sencillez y la naturalidad con la canción popular y el mundo rural. Frente al grito, el simbolismo esteticista o el folklore, se indagaba en una nueva forma de realismo para meditar sobre la experiencia cotidiana.

En el hilo de mis argumentaciones, resulta casi inevitable recordar aquí, como fruto maduro de este largo proceso, un poema de Jaime Gil de Biedma, «*Barcelona ja no és bona*, o mi paseo solitario en primavera», perteneciente a *Moralidades* (1966). La pobreza de la España franquista en la primera posguerra, remediada poco a poco por un nuevo desarrollo industrial, y la ruptura sentimental con su ideología familiar, llevan al poeta a invertir en el título el dicho popular «Barcelona és bona si la bossa sona». El punto de vista está marcado por una cita de Rodrigo Caro, del famoso poema «A las ruinas de Itálica», en la que se da testimonio de la decadencia de una antigua grandeza convertida en despedazado anfiteatro. Al principio de los años sesenta, Gil de Biedma no se identifica con la *pax burguesa* del capitalismo familiar, mundo en el que nació en 1929, coincidiendo con la recordada Exposición Internacional. Estaba más cerca de la izquierda que había convertido en estrategia la búsqueda de la centralidad de la clase obrera y su apropiación de las ciudades, superando su localización en los márgenes urbanos como el Pozo del Tío Raimundo en Madrid o el campo de la Bota o Montjuic en Barcelona.

El título establece también un diálogo con una famosa composición del poeta ilustrado Nicasio Álvarez de Cienfuegos (1764-1809), «Mi paseo solitario de primavera». Los versos de Cienfuegos son algo más que una dulce queja por el desengaño amoroso, ya que la meditación desemboca en una toma de conciencia de la herida que se produce cuando la razón humana se separa de la naturaleza. Si la armonía universal invita a la fraternidad y al amor, la apuesta por el oro infame, la vanidad y la ambición

suponen una ruptura de este diálogo íntimo de la condición humana con los mandatos naturales. La quiebra romántica de la confianza ilustrada en el futuro hace acto de presencia en el poema de Cienfuegos, autor condenado a vivir entre la esperanza y la lucidez, la venda engañosa y su caída. El deseo conforma ilusiones que son castigas de forma rápida por la lluvia. Sólo la primavera con su energía renovadora y natural puede dar ánimos para sentir, «tal vez un día», el posible cambio de la realidad.

Jaime Gil de Biedma hace su versión del paseo de primavera de Cienfuegos. También entra en el interior de los argumentos de nuestro diálogo entre poesía y arquitectura. Como Juan Ramón y García Lorca, el poeta busca la altura para fijar su palabra y asciende la montaña de Montjuic hasta llegar al castillo, en cuyos fosos se han producido diversos fusilamientos históricos. Y es que ahora no estamos ante la plenitud o el grito, sino ante una meditación histórica que une al poeta y a la ciudad de Barcelona desde el propio vientre materno. Con sus padres muy jóvenes, antes de nacer, pasea por el puerto y la ciudad, nutriéndose de su experiencia al calor de una mujer embarazada. Y resulta que el coche familiar de entonces, un Chrysler amarillo y negro, nos devuelve al famoso edificio neoyorkino situado en Lexington Avenue con la calle 42, rascacielos levantado por Walter P. Chrysler como sede de su empresa de coches.

Dentro del vientre de su madre, el futuro poeta se acostumbra a un rumor de ciudad en el que se funden los neumáticos, la grava del paseo, la música y las conversaciones. La condición humana ya no será movida sólo por los árboles y la naturaleza de la primavera, sino por esa segunda naturaleza urbana que conforman los edificios, las estatuas y los rincones de los parques. Las raíces de las higueras se agarran a las piedras de las escalinatas, forman una unidad de paisaje. Y la conversación se hace historia cuando Gil de Biedma escucha hablar en catalán a los chavas nacidos en el Sur, mano de obra que sostiene el desarrollo industrial del Norte. «Que la ciudad les pertenezca un día», desea el poeta instalado por la ilusión de la primavera en un tal vez que se atreve a cambiar los documentos de propiedad. La experiencia íntima, que le hace propietario familiar de Barcelona, o de la casa en Sitges, o en Caldetas, se abre a otro tipo de experiencia histórica marcada por la solidaridad con los obreros frente al patrón que les paga y el *salta-taulells* que les desprecia. La historia se cuenta en una palabra poética tan cotidiana, tan naturalizada y conversacional, como la experiencia de la ciudad. Merece la pena leer el poema de Jaime Gil de Biedma:

En los meses de aquella primavera
pasaron por aquí seguramente
más de una vez. Entonces, los dos eran muy jóvenes
y tenían el Chrysler amarillo y negro.
Los imagino al mediodía, por la avenida de los tilos,
la capota del coche salpicada de sol,

o quizá en Miramar, llegando a los jardines,
mientras que sobre el fondo del puerto y la ciudad
se mecen las sombrillas del restaurante al aire libre,
y las conversaciones, y la música,
fundiéndose al rumor de los neumáticos
sobre la grava del paseo.

Sólo por un instante
se destacan los dos a pleno sol
con los trajes que he visto en las fotografías:
él examina un coche muchísimo más caro
- un Duesenberg sport con doble parabrisas,
bello como una máquina de guerra -
y ella se vuelve a mí, quizá esperándome,
y el vaivén de las rosas de la pérgola
parpadea en la sombra
de sus pacientes ojos de embarazada.
Era en el año de la Exposición.

Así yo estuve aquí
dentro del vientre de mi madre,
y es verdad que algo oscuro, que algo anterior me trae
por estos sitios destartalados.
Más aún que los árboles y la naturaleza
o que el susurro del agua corriente
furtiva, reflejándose en las hojas
- y eso que ya a mis años
se empieza a agradecer la primavera -,
yo busco en mis paseos los tristes edificios,
las estatuas manchadas con lápiz de labios,
los rincones del parque pasados de moda
en donde, por la noche, se hacen el amor...
Y a la nostalgia de una edad feliz
y de dinero fácil, tal como la contaban,
se mezcla un sentimiento bien distinto
que aprendí de mayor,
este resentimiento
contra la clase en que nací,
y que se complace también al ver mordida,
ensuciada la feria de sus vanidades
por el tiempo y las manos del resto de los hombres.

Oh mundo de mi infancia, cuya mitología
se asocia - bien lo veo -
con el capitalismo de empresa familiar!

Era ya un poco tarde
 incluso en Cataluña, pero la pax burguesa
 reinaba en los hogares y en las fábricas,
 sobre todo en las fábricas – Rusia estaba muy lejos
 y muy lejos Detroit.

Algo de aquel momento queda en estos palacios
 y en estas perspectivas desiertas bajo el sol,
 cuyo destino ya nadie recuerda.

Todo fue una ilusión, envejecida
 como la maquinaria de sus fábricas,
 o como la casa en Sitges, o en Caldetas,
 heredada también por el hijo mayor.

Sólo montaña arriba, cerca ya del castillo,
 de sus fosos quemados por los fusilamientos,
 dan señales de vida los murcianos.

Y yo subo despacio por las escalinatas
 sintiéndome observado, tropezando en las piedras
 en donde las higueras agarran sus raíces,
 mientras oigo a estos chavas nacidos en el Sur
 hablarse en catalán, y pienso, a un mismo tiempo,
 en mi pasado y en su porvenir.

Sean ellos sin más preparación
 que su instinto de vida
 más fuertes al final que el patrón que les paga
 y que el salta-taulells que les desprecia:
 que la ciudad les pertenezca un día.
 Como les pertenece esta montaña,
 este despedazado anfiteatro
 de las nostalgias de una burguesía.
 (2010, 155-7)

El nuevo papel de la ciudad se corresponde con un arte poética que ya se había ido perfilando en *Compañeros de viaje* (1955): «Palabras, por ejemplo. | Palabras de familia gastadas tibiamente» (Gil de Biedma 2010, 113). El poeta no es un profeta, un elegido de los dioses o un ser que vive al margen de la sociedad, enmascarado por la lengua de la lírica. La ficción poética busca reproducir de manera pensada la vida cívica y sus conversaciones. La arquitectura pasa así a convertirse en la piel de la cotidianidad. Su protagonismo no es el de la metáfora del futuro, ni el de la agresiva amenaza de un mundo enemigo, sino el de una identidad convertida en rutina. Jaime Gil de Biedma quiere cambiar de piso como quien cambia de costumbres, centra su espacio en un ejercicio de

conciencia personal. «Contra Jaime Gil de Biedma», de *Poemas póstumos* (1968), cifra el deseo fallido de dejar la mala vida, «un sótano más negro que mi reputación», en la voluntad de «cambiar de piso»:

De qué sirve, quisiera yo saber, cambiar de piso,
dejar atrás un sótano más negro
que mi reputación - y ya es decir -,
poner visillos blancos
y tomar criada,
renunciar a la vida de bohemio,
si vienes luego tú, pelmazo,
embarazoso huésped, memo vestido con mis trajes,
zángano de colmena, inútil, cacaseno,
con tus manos lavadas,
a comer en mi plato y a ensuciar la casa?
(Gil de Biedma 2010, 223)

Arquitectura: estrofa, grito y conversación. Vamos a acabar este paseo por las relaciones entre la poesía y la arquitectura de la mano de Joan Margarit, poeta y arquitecto, especialista en cálculo de estructuras, acostumbrado a indagar en la propia intimidad a través de un esfuerzo paralelo de memoria, conocimiento y coherencia. Reconocer sin mentiras el significado del presente significa leer el pasado y conseguir que la luz de la memoria entre en un diálogo, un equilibrio de pérdidas y permanencias, con una actualidad que no pueda entenderse ni como engaño ni como traición. La mirada a la ciudad, a las casas, a los paisajes, se convierte con frecuencia en campo de operaciones. La poesía obliga a entrar en el domicilio particular, adentrarse en el sótano propio de los recuerdos. El oficio de arquitecto ofrece algunas de esas coyunturas en las que uno entra en el domicilio de los demás. El testimonio del deterioro arquitectónico es también metáfora de una vida condenada a deteriorarse por culpa de la edad y de las rozaduras de lo cotidiano. El experto en aluminosis no ha creído nunca que las casas sean sólo ladrillo, hierro, hormigón, ejes de simetría y proporciones. La poesía, que supone una forma de mirar en la que el realismo no se confunde con el positivismo, ha dado testimonio de que los edificios son también vida, lugares de esperanza y desilusiones. El proceso de naturalización de la arquitectura permite pasar de los altos edificios a las casas, y de las casas a los hogares o a los habitáculos. Pero normalizar, naturalizar la ciudad, no supone una promesa de final feliz. Se viven años de tedio. Al final del siglo XX, la desolación no es una noticia, sino una costumbre en el interior de la modernidad. El poema de Margarit se titula «Arquitectura» y pertenece a *Estación de Francia* (1999). Escrito originalmente en catalán, la traducción se debe al propio poeta:

Me abren su puerta desconfiados,
 maldicen al gobierno. Me pongo a examinar
 las vigas. Sienten pena de sí mismos.
 Entro en una habitación en la que alguien duerme
 tras un turno de noche: una densa,
 bochornosa bodega de mercante.
Durarán mucho, dicen: y no hablan de vigas,
 lo hacen de sí mismos
 y, entretanto, la muerte los contempla
 desde retratos puestos encima de los muebles.
 Gente y muros conviven y se agrietan.
 Negros mohos corrompen a la vez
 almas, techumbres y las azoteas
 donde los jubilados cultivan sus camelias.
 No he creído nunca que las casas
 fuesen ladrillos, hierro y hormigón.
 Tampoco proporción, ejes de simetría.
 Para mí son aire cerrado, el tedio
 que en la escalera siento ya en el rostro,
 como si se pudriera un templo griego.
 (Margarit 2015, 318)

Bibliografía

- García Lorca, Federico (1994). *Obras completas*. 4 vols. Edición de Miguel García Posada. Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.
- Gil de Biedma, Jaime (2010). *Poesía y prosa*. Prólogo de James Valender. Edición de Nicanor Vélez. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Jiménez, Juan Ramón (1982). *Política poética*. Madrid: Alianza Editorial.
- La Gaceta Literaria* (1928). «Nuevo arte en el mundo. Arquitectura, 1928». *La Gaceta Literaria*, 15 abril.
- Margarit, Joan (2015). *Todos los poemas*. Barcelona: Espasa-Calpe.
- Salinas, Pedro (2007). *Obras completas*. 3 vols. Edición de Enric Bou y Monserrat Escartín Gual. Madrid: Cátedra.

Casas de citas

Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura

editado por José Joaquín Parra Bañón

Habitar, bordar, coser. Citas del teatro de Federico García Lorca

Andres Soria Olmedo
(Universidad de Granada, España)

Abstract When Bernarda Alba attributes “Needle and thread for women, whip and mule for the men”, she describes a spacial distinction, interior/external, and a distinction of gender that can be followed throughout Lorca’s plays. Quotes from *Mariana Pineda*, *Blood Wedding*, *Yerma*, *Doña Rosita the Spinster*, *The House of Bernarda Alba*, and *The Public* disclose the variations on the above rule in what refers to embroidering and sewing.

Sumario 1 Coser y mandar. – 2 La bandera que bordas temblará por las calles. – 3 ¡A bordar y a callar! – 4 Suave como la lana. – 5 No encuentro los hilos. – 6 Un ruiseñor todo bordado con hilo de oro. – 7 En el arca tengo veinte piezas de hilo. – 8 Bordar una rosa en la uña de un niño recién nacido.

Keywords Sewing. Embroidering. Gender roles. Space. Power.

1 Coser y mandar

En uno de los asertos con los que habla, Bernarda Alba prescribe: «Hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles» (García Lorca 1997, 591).

La regla implica una determinación de espacio (interior y exterior, privado y público, casa y calle) ligada al género (dentro cosen y bordan las mujeres, fuera los hombres trabajan y mandan) y a la clase social (suena en las connotaciones de *La casa de Bernarda Alba*). Quizá por ser tan elementales, esas oposiciones de espacio, género y clase han resonado en casi todo el teatro lorquiano. Como vio Luis Fernández Cifuentes en un libro ya clásico (1986), cada una de sus producciones modificó las normas usuales en el teatro de su tiempo. Dado que el signo teatral se forma mediante la integración de diversos códigos (Ubersfeld 1978), el sentido de sus experimentos consistió en generar diferencias respecto del conjunto de códigos que forman el horizonte de expectativa del público (Soria Olmedo 2000). Este proceder afecta también a estos espacios y a las actividades que se les adscriben, por lo que un barrido sistemático de lo que indica la frase de Bernarda superaría las páginas permitidas, por lo que nos ceñiremos a la primera parte de la sentencia.

El hilo y la aguja que Bernarda destina a las mujeres comprende el uso más estético del bordado y el más utilitario de la costura. Ángel González García ha descrito el bordado como una cabalgada de la imaginación (2007, 69), trayendo la página de los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge* de Rilke donde el pequeño Malte examina unos encajes de su madre y los asocia a un viaje («en la larga senda de los encajes de Valenciennes...»), y una observación de Juan Navarro Baldeweg en una conversación con él: «El ornamento viene a suponer la colonización del espacio por el tiempo, que es lo que también hace la música» (1999, 124).

Partiremos de la pieza juvenil *Elenita*, basada en un romance tradicional: «Estando tres niñas | bordando casacas, [...] | pasó un caballero | pidiendo posada». El caballero rapta y mata a Elenita. El romance, extendido por toda la Península, narra la leyenda de Santa Irene, muerta por guardar su castidad. Lorca alude a esa leyenda en la «Suite de los espejos» publicada en *Índice* (1921): «¡Guárdate del viajero, | Elenita que bordas | corbatas!». En la pieza teatral coetánea engasta este motivo y otras canciones folklóricas infantiles con metáforas creacionistas: «Coro. Estando Elenita | bordando corbatas, | aguja de oro | y dedal de plata | . La Acacia con flor. Agujas de luna | de tules de agua» (García Lorca 1994, 394). Desde entonces, la mujer que borda y sueña se disemina por su obra. Como la monja gitana («Ella quisiera bordar | flores de su fantasía»), Elenita quiere bordar «con rayitos de sol | en la seda del viento», y como ella asocia lo íntimo de la labor doméstica con su contrarios, el deseo: «Detrás de aquellos montes | ¿habrá muchos caminos, | o uno solo y sin fin?».¹

2 La bandera que bordas temblará por las calles

El bordado es central en *Mariana Pineda* (1927). Montada sobre una base de datos históricos filtrados por lo legendario en romances y cantares que acercan la historia al mito (Martínez Cuitiño 1991, 30), en ambos aspectos está presente el bordado: Mariana Pineda fue acusada de mandar bordar una bandera liberal, arrestada por Pedrosa y agarrotada el 26 de mayo de 1831, y las coplas recuerdan: «Marianita, sentada en su cuarto, | no paraba de considerar: | Si Pedrosa la viera bordando | la bandera de la Libertad»²).

Ya en la Estampa primera, donde la acotación describe un interior de otoño («*Casa de Mariana. Paredes blancas. Sobre una mesa, un frutero de cristal lleno de membrillos. Todo el techo estará lleno de la misma fruta,*

1 Christian De Paepe, en su edición del *Romancero Gitano* (García Lorca 1991, 198) recoge otras presencias del «bordado de amor», en el *Poema del cante jondo*, en *Así que pasen cinco años*: «Novia. ¿Ya te has disgustado con el botones? ¡Tan guapo... tan guapo... tan guapo...! Criada. Naturalmente. Le regalé un pañuelo bordado por mí, que decía: «Amor, Amor, Amor», y se le perdió».

2 Todas las referencias, de García Lorca 1997, 81-174.

colgada.) el bordar aparece asociado al secreto. La nodriza de sus hijos, Isabel la Clavela, le pregunta a doña Angustias, madre adoptiva de Mariana, por «la niña»: «Borda y borda lentamente. | Yo la he visto por el ojo de la llave. | Parecía el hilo rojo, entre sus dedos, | una herida de cuchillo sobre el aire». El miedo a que «por Granada» se sepa de esa labor obedece a que borda «esa bandera» porque «la obligan sus amigos liberales», sobre todo don Pedro de Sotomayor, quien la tiene, según Clavela, «embruja» y según Angustias, «enamorada».

Doña Angustias detecta al punto y censura el atrevimiento de poner un gesto del espacio hogareño al servicio del espacio público y masculino:

Ella debe dejar esas intrigas. | ¡Qué le importan las cosas de la calle! | Y si borda, que borde unos vestidos | para su niña, cuando sea grande. | Que si el Rey no es buen Rey, que no lo sea; | las mujeres no deben preocuparse.

La propia Mariana admite lo que dicen de ella («¡Soy una loca mujer!») y siente que su vida «[...] está fuera, | por el aire, por la mar, | por donde yo no quisiera». Las fronteras entre la casa y la calle son porosas, y Mariana, «siempre dividida y fronteriza» (Fernández Cifuentes 1986, 60) nota que el espacio urbano masculino traspasa el doméstico femenino: «¡Qué silencio el de Granada! | Hay puesta en mí una mirada | fija, detrás del balcón. [...] | Me mira | (*Levantándose.*) | la garganta, que es hermosa, | y toda mi piel se estira. | ¿Podrás conmigo, Pedrosa?».

En la Estampa segunda el peligro del bordado vuelve a presentarse a través de una canción popular que presagia la acción dramática, cuyo uso aprendió Lorca de Lope de Vega (Lázaro Carreter [1960] 1973, 334), en este caso el «romancillo del bordado» que Clavela, la Niña y el Niño de Mariana cantan en un delicado contrapunto, mientras por el fondo aparece Mariana, «*vestida de amarillo claro [...] y oye el romance, glosando con gestos lo que en ella evoca la idea de bandera y muerte*»: «Una niña bordando. | ¡Madre! Qué bordará? [...] Las agujas de plata, | bastidor de cristal, | bordaba una bandera, | cantar que te cantar».

Si bien el amado don Pedro la consuela algo prometiéndole el triunfo en el espacio público («La bandera que bordas temblará por las calles | entre los corazones y los gritos del pueblo. | Por ti la Libertad suspirada por todos | pisará tierra dura con anchos pies de plata»), el episodio decisivo es la visita nocturna de Pedrosa, jefe de la policía absolutista, a casa de Mariana, cuidadosamente preparada en pausas y reticencias, para desplegar la contradicción entre el ángel del hogar y la acción política:³

3 John Ruskin afirmaba en 1865 que «el poder de las mujeres no es para gobernar ni para la batalla, y su intelecto no es para la invención o la creación, sino para las dulces órdenes de la vida doméstica» (Gilbert, Gubar 1998, 39).

[...] Ahora vengo | de recorrer las calles silenciosas, | calado hasta los huesos por la lluvia, | resistiendo ese gris fino y glacial | que viene de la Alhambra. Mariana. (*Con intención y rehaciéndose.*) El aire helado, | que clava agujas sobre los pulmones | y para el corazón. Pedrosa. (*Devolviéndole la ironía.*) Pues ese mismo. | Cumpló deberes de mi duro cargo. | Mientras que usted, espléndida Mariana, | en su casa, al abrigo de los vientos, | hace encajes... o borda... (*Como recordando.*) | ¿Quién me ha dicho | que bordaba muy bien? | Mariana (*Aterrada, pero con cierta serenidad.*) | ¿Es un pecado? Pedrosa. (*Haciendo una seña negativa.*) | El Rey nuestro Señor, que Dios proteja, (*Se inclina.*) se entretuvo bordando en Valençay | con su tío el infante don Antonio. | Ocupación bellísima.⁴

A la interrogación retórica de si no tiene miedo de vivir sola habiendo «tantos liberales | y tantos anarquistas por Granada» responde: ¡Soy mujer de mi casa y nada más!». Cuando Pedrosa aprovecha para besarla se indigna: «¿Puedo yo permitir [...] que penetre de noche en mi vivienda?» Él le pregunta directamente por la bandera: «¡La que bordó con estas manos | blancas. (*Las coge.*) | en contra de las leyes y del Rey! [...] ¡Muy bien bordada! | De tafetán morado y verdes letras. | Allá, en el Albaycín, la recogimos, | y ya está en mi poder como tu vida».

Pedrosa la quiere «mía o muerta», sabiendo que puede apretar con sus manos «este cuello de nardo transparente». Pero ella se niega a ceder a sus deseos y sobre todo a delatar a otros, y con esa negativa vuelve a ocupar el espacio público: «Yo bordé la bandera con mis manos; | con estas manos, ¡mírelas, Pedrosa!, | y conozco muy grandes caballeros | que izarla pretendían en Granada. | ¡Mas no diré sus nombres!».⁵

En la Estampa tercera, ante Pedrosa, ya condenada, funde los dos motivos: «En la bandera de la Libertad | bordé el amor más grande de mi vida».

3 ¡A bordar y a callar!

El teatro de títeres, subversivo respecto de las convenciones del «teatro de los condeses y de los marqueses» también emplea el bordado. En la *Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita* (1922),⁶ una versión del Viejo y la Niña, el Cuadro primero deja ver la «Sala baja» donde Rosita

4 Fernando VII estuvo en Valençay entre 1808 y 1814. El dato es histórico.

5 En la Estampa tercera, dos Novicias recapitulan la situación: «Novicia 1ª ¿Qué es lo que ha hecho? Novicia 2ª. Bordó una bandera. Novicia 1ª. ¿Bordar es malo?. Novicia 2ª. Dicen que es masona». Ninguna de las dos sabe lo que es eso. Está presa por no querer al Rey ni a la Reina: «Novicia 1ª. Yo tampoco los quiero».

6 Todas las referencias, de García Lorca 1997, 37-49.

«está *sentada bordando en un gran bastidor*» y contando las puntadas presenta la situación:

Una, dos, tres, cuatro... (*Se pincha.*) ¡Ay! (*Llevándose el dedo a la boca.*) Cuatro veces me he pinchado ya en esta *e* última del «A mi adorado padre». En verdad que el cañamazo es una labor difícil. Uno, dos... (*Suelta la aguja.*) ¡Ay, qué ganitas tengo de casarme!

En el plano formal, Francisco García Lorca hizo notar cómo estas palabras crean el ritmo de la acción (1980, 280). En el del contenido descubrimos que tampoco en este caso el bordado es para la satisfacción estética privada, sino para la calle y el comercio. Entra su padre: «[...] Borda, hijita mía, borda, que con eso comemos! ¡Ay, qué mal estamos de dinero! ¡De los cinco talegos que heredamos de tu tío el Arcipreste, no queda ¡ni tanto así!». Por eso le propone casarla, pero no con su novio Cocoliche, sino con «don Cristobita el de la porra» («me quedo con ella definitivamente»). La pobre Rosita hasta piensa en venderle el alma al diablo: «(*Gritando.*) ¡Diablo, sal, diablo, sal! Que yo no quiero casarme con Cristobita». El padre regresa: «¡A bordar y a callar! ¡Qué tiempos estos! ¿Van a mandar los hijos en los padres? Tú harás caso de todo, como hice yo caso de mi papá cuando me casó con tu mamá». Rosita, un personaje en tensión «entre el amor y la imposición familiar» (Cardinali, De Paepe 1998, 37) se resigna a regañadientes, y otra vez marcando el ritmo, en un parlamento que sufrió los rigores de la censura:⁷

Está bien. Entre el cura y el padre estamos las muchachas completamente fastidiadas. (*Se sienta a bordar*). Todas las tardes-tres, cuatro-nos dice el párroco: ¡que vais a morir achicharradas!, ¡peor que los perros!...; ¡pero yo digo que los perros se casan con quien quieren y lo pasan muy bien! ¡Cómo me gustaría ser perro! Porque si le hago caso a mi padre - cuatro, cinco -, entro en un infierno, y si no, por no hacerle caso, luego voy al otro, al de arriba...⁸

Con esta figura puede relacionarse uno de los diálogos de los que le habló a Melchor Fernández Almagro en carta de julio de 1925: «Hago unos diálogos extraños, profundísimos de puro superficiales», *La doncella, el marinero y el estudiante*, que se publicó en *gallo*, 2, abril de 1928 (Anderson 1998, 83). Una vieja pasa vendiendo caracoles y da con la Doncella bordando: «[...] Mis almohadas no tienen iniciales y esto me da mucho

7 Este párrafo fue censurado en la primera edición de *Obras completas* de Aguilar (1954) y solo fue incluido a partir de la XXI (1980). Cardinali, De Paepe 1998, 154).

8 Todas las referencias, de García Lorca 1997, 413-75.

miedo. Porque ¿qué muchachilla en el mundo no tiene marcada su ropa?». Borda todo el alfabeto «para que el hombre que esté conmigo me llame de la manera que guste. Vieja. (*Triste.*) Entonces eres una sinvergüenza. Doncella. (*Bajando los ojos.*) Sí. [...] Doncella. A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, Ñ. Ya está bien. Voy a cerrar el balcón. Detrás de los cristales seguiré bordando. (*Pausa.*)».⁹

4 Suave como la lana

En la tragedia *Bodas de sangre*, donde el desorden fatal irrumpe sobre los propósitos del orden, en lo social y lo amoroso, en el punto de partida, más allá de la ensoñación de la Madre («Que me gustaría que fueras una mujer. No te irías al arroyo ahora y bordaríamos las dos cenefas y perritos de lana»¹⁰) casi todo está donde debe. La Madre recuerda la norma («Los hombres, hombres; el trigo, trigo») y vigila que la Novia la siga («Modosa. Trabajadora. Amasa su pan y cose sus faldas, y siento, sin embargo, cuando la nombro, como si me dieran una pedrada en la frente») y espera en la descendencia («Sí, pero que haya niñas. Que yo quiero bordar y hacer encaje y estar tranquila»). Para organizar la pedida le manda que se compre tres trajes, y a ella «unas medias caladas», cuya historia salta a la «*Habitación pintada de rosa con cobres y ramos de flores populares*» donde la suegra y la mujer de Leonardo le cantan una nana a su nieto,¹¹ y tras una malhumorada discusión con la mujer sobre las excursiones de Leonardo a caballo entra una Muchacha para contar el acontecimiento del día:

Y compraron unas medias caladas! ¡Ay, qué medias! Mire usted: una golondrina aquí (*Señala al tobillo.*), un barco aquí (*Señala la pantorrilla.*), y aquí una rosa. (*Señala al muslo.*) Suegra. ¡Niña! Muchacha. ¡Una rosa con las semillas y el tallo! ¡Ay! ¡Todo en seda! Suegra. Se van a juntar dos buenos capitales.

9 Todas las referencias, de García Lorca 1997, 177-80.

10 Todas las referencias, de García Lorca 1997, 413-75.

11 (*La Mujer, en la otra esquina, hace punto de media*). También como pórtico de *Yerma* se oye la nana predilecta: «A la nana, nana, nana, | a la nanita le haremos | una chocita en el campo | y en ella nos meteremos», que según Ricardo Doménech acota un espacio sagrado (2008, 139). En el acto III de *La casa de Bernarda Alba* sale María Josefa con una oveja en brazos, cantándole una nana: “Ovejita, niño mío, | vámonos a la orilla del mar. | La hormiguita estará en su puerta, | yo te daré la teta y el pan. [...] Ni tú ni yo queremos dormir; | la puerta sola se abrirá | y en la playa nos meteremos | en una choza de coral». La choza implica «bajo su forma más simplificada la condensación de intimidad del refugio» (Bachelard 1965, 68)

En el «*Interior de la cueva donde vive la Novia*» tiene lugar la ceremonia de la petición, con los respectivos elogios de la Madre del Novio y el Padre de la Novia (Doménech 2008, 85) En ellos llama la atención la desestabilización de las categorías y cualidades de lo masculino y lo femenino (von Hagen 2016):

Madre. Mi hijo es hermoso. No ha conocido mujer. La honra más limpia que una sábana puesta al sol. Padre. Qué te digo de la mía. Hace las migas a las tres, cuando el lucero. No habla nunca; suave como la lana, borda toda clase de bordados y puede cortar una maroma con los dientes.

En su casa, la criada revienta por ver los regalos («Siquiera las medias. Dicen que son todas caladas»). La Novia no quiere y la obliga a soltar la caja: «(*Cogiéndola de las muñecas.*) Suelta. [...] Criada. Tienes más fuerza que un hombre. Novia - ¿No he hecho yo trabajos de hombre? ¡Ojalá fuera!».

En el cuadro coral de la despedida de la novia no puede faltar el bordado de amor: «Criada. Un árbol quiero bordarle | lleno de cintas granates | y en cada cinta un amor | con vivas alrededor».

Pero en la consumación de la tragedia y en el nivel alegórico, los linos son los de las mortajas: «Mendiga. [...] Abren los cofres, y los blancos hilos | aguardan por el suelo de la alcoba | cuerpos pesados con el cuello herido». Y en la *Habitación blanca con arcos y gruesos muros* donde transcurre el Cuadro último, dos Muchachas *están devanando una madeja roja*: «Muchacha 1ª: Madeja, madeja, | ¿qué quieres hacer? Muchacha 2ª: [...] Ser hilo de lana, | cadena a tus pies | y nudo que apriete | amargo laurel». A la puerta se asoma una Niña: «El hilo tropieza | con el pedernal. | Los montes azules | lo dejan pasar». El hilo rojo, el mismo con que bordaba Mariana Pineda (Martínez Cuitiño 1991, 51) sigue contando el destino trágico de «los dos hombres del amor». Las muchachas y la niña son las Parcas o Moiras (Pittarello 2013, 258).

5 No encuentro los hilos

En *Yerma*,¹² la tragedia de la fecundidad castigada a ser estéril, el destino recae sobre el matrimonio sin amor de Juan y Yerma, cuyos espacios y papeles respectivos están repartidos de manera estricta, hasta convertirse en instrumentos de opresión, puesto que el respeto a la honra impide transgredirlos: «Juan. Si necesitas algo me lo dices y lo traeré. Ya sabes que no me gusta que salgas. Yerma. Nunca salgo. Juan. Estás mejor aquí. Yerma. Sí. Juan. La calle es para la gente desocupada. Yerma (*Sombria.*) Claro».

12 Todas las referencias, de García Lorca 1997, 477-526.

En *Yerma* predomina la costura sobre el bordado. Desde el principio, el sueño de Yerma es inseparable del «tabaqué de costura» que tiene a los pies.

(El marido sale y Yerma se dirige a la costura, se pasa la mano por el vientre, alza los brazos en un hermoso bostezo y se sienta a coser.) ¿De dónde vienes, amor, mi niño? | «De la cresta del duro frío». *(Enhebra la aguja.)* ¿Qué necesitas, amor, mi niño? | «La tibia tela de tu vestido».

La intensificación del deseo en el interior de Yerma se acentúa por contraste con el curso del mundo. María, su joven vecina, viene «de la tienda» a primera hora («Por mi gusto hubiera esperado en la puerta a que abrieran»). Su marido le ha dado para comprar «encajes, tres varas de hilo, cintas y lanas de color para hacer madroños» destinados a «trajecitos» para su futuro hijo que Yerma se ofrece a cortar y coserle, tras advertirle que no corra «por las piedras de la calle».

Mientras Juan está «en el campo» Yerma habla con Víctor: «¿Qué coses?. Corto unos pañales». Piensa rodearlos de encajes y por un momento Víctor cree que son para un hijo de ella (Le da un recado para Juan: «¡Que ahonde!»). La unidad dramática se cierra cuando vuelve a la costura y al poema. *(Comienza a coser y queda con los ojos fijos en un punto.)* «Te diré, niño mío, que sí. | Tronchada y rota soy para ti».

Un paso más allá en el contraste lo ha dado la Muchacha 2ª, conforme con no tener hijos: «También tú me dirás loca. ¡La loca, la loca! *(Ríe.)* Yo te puedo decir lo único que he aprendido en la vida: toda la gente está metida dentro de sus casas haciendo lo que no les gusta. Cuánto mejor se está en medio de la calle. Ya voy al arroyo, ya subo a tocar las campanas, ya me tomo un refresco de anís».

En el acto II, las Lavanderas chismosas cuentan que el marido se ha llevado a vivir con ellos a sus dos hermanas, que antes cuidaban la iglesia y que hace un par de días ella pasó la noche «sentada en el tranco», fuera de la puerta, porque «le cuesta trabajo estar en su casa». La Lavandera 5ª da un paso más: «Estas machorras son así: cuando podían estar haciendo encajes o confituras de manzanas, les gusta subirse al tejado y andar descalzas por esos ríos».

El Cuadro II del segundo acto transcurre en casa de Yerma. Juan le pregunta a sus hermanas por ella, que ha salido:

Debe de estar en la fuente. Pero ya sabéis que no me gusta que salga sola. [...] Ésa no viene... Una de vosotras debía salir con ella, porque para eso estáis aquí comiendo en mi mantel y bebiendo mi vino. Mi vida está en el campo, pero mi honra está aquí. Y mi honra es también la vuestra.

Cuando regresa Juan se lo reprocha, recordando de nuevo la norma: «[...] Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa. Tú sales demasiado». A lo que ella replica: «Justo. Las mujeres, dentro de sus casas. Cuando las casas no son tumbas. Cuando las sillas se rompen y las sábanas de hilo se gastan con el uso». Enseguida aparece su obsesión de hembra: «Los hombres tienen otra vida: los ganados, los árboles, las conversaciones; y las mujeres no tenemos más que esta de la cría y el cuidado de la cría». Ese es el destino, al que opone una resistencia indomable: «Yo he venido a estas cuatro paredes para no resignarme. Cuando tenga la cabeza atada con un pañuelo para que no se me abra la boca, y las manos bien amarradas dentro del ataúd, en esa hora me habré resignado».

Como dice una de las Lavanderas, Yerma no tiene «conformidad con su sino», el de desear sin obtener: «Quiero beber agua y no hay vaso ni agua, quiero subir al monte y no tengo pies, quiero bordar mis enaguas y no encuentro los hilos».

6 Un ruiseñor todo bordado con hilo de oro

El subtítulo de *Doña Rosita la soltera*,¹³ «poema granadino del novecientos, dividido en varios jardines» nos lleva a Granada, «alma de interior y jardín pequeño» como dice en la conferencia sobre Soto de Rojas, de quien procede también la evocación del jardín. Ciudad, jardín y casa son tres espacios de lo cerrado, a la vez refugio y cárcel. La expulsión final del ambiguo paraíso que es el carmen («Ha empezado a llover. Así no habrá nadie en los balcones para vernos salir») abre el drama a la muerte.

La acción dramática es reducida y se concentra en el primer acto: el Primo y novio de Rosita recibe una carta que lo reclama de Tucumán, donde tiene que hacerse cargo de una hacienda familiar. En una despedida solemne le promete regresar: «Por los diamantes de Dios | y el clavel de su costado, | juro que vendré a tu lado».

A partir de ahí sólo queda la espera. La promesa pone en marcha la temporalidad de la obra, alargando la distancia entre el deseo de su cumplimiento y el presente. Doña Rosita vive en una constante prórroga del presente (Fernández Cifuentes 1986, 234) contra el que se estrellan los signos que indican el fluir del tiempo.

Esos signos – canciones, modas, trajes, objetos – acaban por formar un singular «ubi sunt» («¿Qué se hicieron las damas, | sus tocados, sus vestidos, | sus olores?» preguntaba Manrique) que pasa por delante de doña Rosita. Su aparición en escena y sobre todo la «ironía nostálgica» (Hernández 1998, 46) con que los trata el poeta, constituye un recurso

13 Todas las referencias, de García Lorca 1997, 527-79.

innovador. Dentro del árbol de imágenes de corporeidad no funcional que organizó Francesco Orlando, estas presencias corresponde a la clase de lo «pretencioso-fittizio», en cuyo efecto imaginario predomina una incidencia sobre el tiempo actual que tiene lugar en un orden natural y se elabora y presenta con sugerencias ingenuas (Orlando 2015, 242). En otros términos, a lo *cursi*. El interés por lo *cursi* revivió en los años treinta, quizá por reacción al purismo de la década anterior. Ramón Gómez de la Serna publica un importante «Ensayo sobre lo *cursi*» (1934), donde asegura: «Desde lo *cursi* se puede suspirar mejor por la belleza y la pasión», mientras Dalí reivindica la «belleza comestible» del *Art Nouveau* en una publicación surrealista (1933).

Entre estos signos nos quedaremos con los relativos a la moda.

En una entrevista a Alardo Prats de diciembre de 1934 encuadra la pieza en «Aquella maravillosa época de la juventud de nuestros padres. Tiempo de polisón; después, las faldas de campánulas y el «entravé»,¹⁴ 1890, 1900, 1910» (Soria Olmedo 2017, 112).

En otra a Pedro Massa de diciembre de 1935 se extiende más:

Cada jornada de la obra se desarrolla en una época distinta. Transcurre el primer tiempo en los años almidonados y relamidos de mil ochocientos ochenta y cinco. Polisón, cabellos complicados, muchas lanas y sedas sobre las carnes, sombrillas de colores... Doña Rosita tiene en ese momento veinte años. Toda la esperanza del mundo está en ella. El segundo acto pasa en mil novecientos. Talles de avispa, faldas de campánula, Exposición de París, modernismo, primeros automóviles... Doña Rosita alcanza la plena madurez de su carne. Si me apuras un poco casi te diría que un punto de marchitez asoma a sus encantos. Tercera jornada: mil novecientos once. Falda *entravée*, aeroplano. Un paso más, la guerra. Dijérase que el esencial trastorno que produce en el mundo la conflagración se presiente ya en almas y cosas. Doña Rosita tiene ya en este acto muy cerca del medio siglo. Senos lacios, escurridiza cadera, pupilas con un brillo lejano, ceniza en la boca y en las trenzas que se anuda sin gracia... (Soria Olmedo 2017, 146)

En efecto, en el primer acto, jovencita impaciente por salir a la calle con el novio,¹⁵ «Viene vestida de rosa con un traje del novecientos, mangas de jamón y adornos de cintas». En el segundo «Viene vestida de rosa. Ya la moda ha cambiado de mangas de jamón a 1900. Falda en forma de campanela». Y en el tercero «Viene vestida de un rosa claro con moda del

14 Desde la primera impresión hasta ahora se ha mantenido la errata «cutroví».

15 «Rosita se desplaza todavía sin sospecha ni límite entre el interior y el exterior de la Casa» (Fernández Cifuentes 1986, 225)

1910. *Entra peinada de bucles. Está muy avejentada*». Para salir del carmen «*Viene pálida, vestida de blanco, con un abrigo al filo del vestido*».¹⁶

El vocabulario de la moda implacable se despliega con precisión. A comienzos de la obra:

Ama. Es que todo lo quiere volando. Hoy ya quisiera que fuese pasado mañana. Se echa a volar y se nos pierde de las manos. [...]¿Cuándo la ha visto usted sentada a hacer encaje de lanzadera o *frivolité*, o puntas de festón o sacar hilos para adornarse una chapona? Tía. Nunca.

También se atraviesa en la tensión social entre el Ama y la Tía como criada y señora:

Ama. [...] y como soy criada no puedo hacer más que callarme, que es lo que hago y no puedo replicar y decir...Tía. Y decir, ¿qué...? Ama: Que deje usted esos bolillos con ese tiquití, que me va a estallar la cabeza de tiquitís. Tía. (*Riendo. Mira a ver quien entra. (Hay un silencio en la escena, donde se oye el golpear de los bolillos.)*)

Cuando el Primo va a anunciar que se marcha a Tucumán le advierte la Tía: «Vas a clavar una flecha con cintas moradas sobre su corazón. Ahora se enterará de que las telas no sólo sirven para hacer flores sino para empapar lágrimas». Y en la escena de la despedida, con su escenografía de sofá «vis-à-vis» y décimas, el lenguaje poético, tan cercano al de los sonetos, anticipa el desenlace. Dice Rosita: «Pero el veneno que vierte | amor, sobre el alma sola, | tejerá con tierra y ola | el vestido de mi muerte». Mientras tanto piensa en el ajuar: «Mira que yo bordaré sábanas para los dos».¹⁷

En el segundo acto ese ajuar se va volviendo pesadilla:¹⁸

Ama. ¿A usted le parece bien que un hombre se vaya y deje ya quince años plantada a una mujer que es la flor de la manteca? Ella debe casarse. Ya me duelen las manos de guardar mantelerías de encaje de Marsella y juegos de cama adornados de guipure y caminos de mesa y cubrecamas de gasa con flores de realce. Es que ya debe usarlos y romperlos, pero ella no se da cuenta de cómo pasa el tiempo. Tendrá

16 En cuanto a los colores, sigue la evolución de la «rosa mutabilis» (Martínez Cuitiño, 2000, 24)

17 Entretanto se sabe que las Manolas son solteras: «Encajes de escarcha tienen | nuestras camisas de novia».

18 Durante la visita de las Solteronas: «Solterona 3ª. ¿Has terminado el juego de encaje valencienno? Rosita. ¡Toma! Ya he hecho otro de nansú con mariposas a la aguada. Solterona 2ª. El día que te cases vas a llevar el mejor ajuar del mundo».

el pelo de plata y todavía estará cosiendo cintas de raso *liberty* en los volantes de su camisa de novia.

Tras reconciliarse después de una nueva discusión entre Tía y Ama,¹⁹ esta le describe su regalo de cumpleaños a Rosita, «Un Portatermómetro, estilo Luis XV».

En medio del terciopelo hay una fuente hecha con caracoles de verdad; sobre la fuente una glorieta de alambre con rosas verdes; el agua de la taza es un grupo de lentejuelas azules y el surtidor es el propio termómetro. Los charcos que hay alrededor están pintados al aceite y encima de ellos bebe un ruiseñor todo bordado con hilo de oro. Yo quise que tuviera cuerda y cantara, pero no pudo ser.²⁰

El mundo del kitsch granadino sigue apoyado en labores de aguja y atuendos, como cuando la Madre de las Solteronas («*vienen con inmensos sombreros de plumas malas, trajes exageradísimos, guantes hasta el codo con pulseras encima y abanicos pendientes de largas cadenas. La Madre viste de negro pardo con un sombrero de viejas cintas moradas*») tiene que sacrificar el «huevo en el almuerzo» a la «silla en el paseo»: «Y allá nos vamos con unas patatas y un racimo de uvas, pero con capa de mongolia o sombrilla pintada o blusa de *popelinette*, con todos los detalles. Porque no hay más remedio».²¹

Cuando se suman a la visita las de Ayola llega la noticia de la boda por poderes, ante lo que el Ama se escandaliza: «La cama y sus pinturas, temblando de frío, y la camisa de novia en lo más oscuro del baúl. [...] ¡Señora, que yo no quiero «poderes»!

En el tercer acto se despliega el desengaño. Cuando su tía le ha pedido que salga de sus «cuatro paredes» Rosita responde con el devastador monólogo: «Ya soy vieja. [...] Y sin embargo la esperanza me persigue, me ronda, me muerde; como un lobo moribundo que apretará sus dientes por última vez». En esa situación, todavía hay un encuentro con el pasado a través de la moda. El hijo de María, la mayor de las tres Manolas, muerta

19 Más adelante, observa el Tío: «De tanto vivir juntas, los encajes se os hacen espinas». Y en el acto tercero, seis años después de la muerte del Tío, el Ama sostiene estar más ágil que la Tía, porque ella ha trabajado «Con las puntillas de los dedos, con hilos, con tallos, con confituras; en cambio yo he trabajado con las espaldas, con las rodillas, con las uñas».

20 Orlando recoge la cita, junto al regalo que hace «El señor X. Le entrega usted de mi parte, este *pendentif*. Es una Torre Eiffel de nácar sobre dos palomas que llevan en sus picos la rueda de la industria. Tío. Lo agradecerá mucho. El señor X. Estuve por haberla traído un cañoncito de plata por cuyo agujero se veía la Virgen de Lurdes, o Lourdes, o una hebilla para el cinturón hecha con una serpiente y cuatro libélulas, pero preferí lo primero por ser de más gusto. (2015, 429)

21 Todos estos personajes secundarios «tienen una función decisiva como signos del tiempo» (Fernández Cifuentes 1986, 228). Francisco García Lorca recuerda «el hidalgo pobre y fantasioso del *Lazarillo de Tormes* (1980, 168).

ocho años antes, se ha disfrazado con un vestido que Rosita conoce con los ojos cerrados:

Muchacho. Pero, claro que me parezco. En carnaval me puse un vestido de mi madre... un vestido del año de la nana, verde... Rosita. (*Melancólica.*) Con lazos negros... y bullones de seda verde nilo. Muchacho. Sí. Rosita. Y un gran lazo de terciopelo en la cintura. Muchacho. El mismo. Rosita. Que cae a un lado y otro del polisón. Muchacho. ¡Exacto! ¡Qué disparate de moda! (*Se sonríe.*) Rosita. (*Triste.*) ¡Era una moda bonita! Muchacho. ¡No me diga usted! Pues bajaba yo muerto de risa con el vejestorio puesto, llenando todo el pasillo de la casa de olor de alcanfor, y de pronto mi tía se puso a llorar amargamente porque decía que era exactamente igual que ver a mi madre. Yo me impresioné, como es natural, y dejé el traje y el antifaz sobre mi cama. Rosita. Como que no hay cosa más viva que un recuerdo.²² Llegan a hacernos la vida imposible. Por eso yo comprendo muy bien a esas viejecillas borrachas que van por las calles queriendo borrar el mundo, y se sientan a cantar en los bancos del paseo.²³

7 En el arca tengo veinte piezas de hilo

Cuando al principio de *La casa de Bernarda Alba*²⁴ Poncia le resume la situación a la Criada: «Le quedan [...] cinco hijas feas, que quitando Angustias, la mayor, que es la hija del primer marido y tiene dineros, las demás, mucha puntilla bordada, muchas camisas de hilo, pero pan y uvas por toda herencia», los bordados y el hilo de lino expresan la disparidad entre las apariencias y la situación real.²⁵

De hecho, líneas antes del párrafo citado al principio de este artículo y un momento después de tirar al suelo el abanico con flores rojas y verdes que le ofrecía su hija Adela, Bernarda decreta la necesidad, por disciplina (Smith 1989, 122) y por clase, de pasar el luto trabajando en el ajuar de

22 «Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante (quoique je ne susse pas encore et dusse remettre à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir me rendait si heureux), aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon, donnant sur le jardin» (Proust 2001, 46).

23 «He de buscar las piedras de alacranes | y los vestidos de tu madre niña» (Tu infancia en Menton); «Por eso no levanto mi voz, viejo Walt Whitman, | [...] contra el muchacho que se viste de novia | en la oscuridad del ropero» (García Lorca 2013).

24 Todas las referencias, de García Lorca 1997, 581-634.

25 Forradellas (1997, 86) pone otros ejemplos de la literatura popular donde la ropa blanca intenta sustituir a la riqueza.

todas, cortando y bordando sábanas de hilo – es decir de lino, más estimado que el algodón:

En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Hacemos cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo. Mientras, podéis empezar a bordar el ajuar. En el arca tengo veinte piezas de hilo con el que podréis cortar sábanas y embozos. Magdalena puede bordarlas.

Magdalena es la costurera del grupo. Ante esa obligación del presente enuncia lo que las demás sienten:

Lo mismo me da. Adela. (*agria*) Si no quieres bordarlas, irán sin bordados. Así las tuyas lucirán más. Magdalena. Ni las mías ni las vuestras. Sé que yo no me voy a casar. Prefiero llevar sacos al molino. Todo menos estar sentada días y días dentro de esta sala oscura. Bernarda. Eso tiene ser mujer. Magdalena. Malditas sean las mujeres.

De ahí las salidas hacia el interior. Magdalena se pasea por los desvanes («Vengo de correr las cámaras. Por andar un poco. De ver los cuadros bordados de cañamazo de nuestra abuela, el perrito de lanas y el negro luchando con el león, que tanto nos gustaba de niñas») y Adela, según Magdalena «se ha puesto el traje verde que se hizo para estrenar el día de su cumpleaños, se ha ido al corral, y ha comenzado a voces: «¡Gallinas! ¡Gallinas, miradme!». ¡Me he tenido que reír!». Adela comenta que pensaba ponérselo «el día que vamos a comer sandías a la noria.[...] Es lo mejor que ha cortado Magdalena». En las réplicas siguientes, el vestido se integra en la acción principal: «Martirio. Lo que puedes hacer es teñirlo de negro. Magdalena. ¡Lo mejor que puedes hacer es regalárselo a Angustias para la boda con Pepe el Romano!».

De ahí la llegada desde el interior de María Josefa («con flores en la cabeza y en el pecho»), la madre loca: «Bernarda, ¿dónde está mi mantilla? Nada de lo que tengo quiero que sea para vosotras. Ni mis anillos ni mi traje negro de moaré. Porque ninguna de vosotras se va a casar. ¡Ninguna! Bernarda, dame mi gargantilla de perlas». Forradellas (1997, 123) recuerda que se quiere vestir de novia, de negro como la de *Bodas de sangre*. Y sí, los deseos de la loca son exactos a los de sus nietas (Smith 1989, 121): «Me escapé porque me quiero casar, porque quiero casarme con un varón hermoso de la orilla del mar, ya que aquí los hombres huyen de las mujeres».

En arranque del acto II vuelve a aparecer una escena de interior cotidiano («*Las hijas de Bernarda están sentadas en sillas bajas cosiendo. Magdalena borda*») que para Francisco García Lorca es el mayor momento de reposo y distensión de la obra (1980, 394), aunque es relativa: «Angus-

tias. Ya he cortado la tercer sábana.²⁶ Martirio. Le corresponde a Amelia. Magdalena. Angustias, ¿Pongo también las iniciales de Pepe? Angustias. (Seca.) No». Y a la vez: «Afortunadamente pronto voy a salir de este infierno». Su hermana Magdalena: «¡A lo mejor no sales!».

Sigue la conversación sobre las horas de visita de Pepe el Romano hasta que entra una Criada: «Bernarda os llama. Está el hombre de los encajes. (Salen.)». Antes de reunirse todas, tiene lugar el diálogo de Adela y Poncia, que ha descubierto sus relaciones con Pepe. En la charla se van desplegando las cosas que no se dicen:

Magdalena. (A Adela.) ¿Has visto los encajes? Amelia. Los de Angustias para sus sábanas de novia son preciosos. Adela (A Martirio, que trae unos encajes.) ¿Y estos? Martirio. Son para mí. Para una camisa. Adela. (Con sarcasmo) ¡Se necesita buen humor! Martirio. (Con intención) Para verlos yo. No necesito lucirme ante nadie. Poncia. Nadie le ve a una en camisa. Martirio: (Con intención y mirando a Adela.) ¡A veces! Pero me encanta la ropa interior. Si fuera rica la tendría de Holanda. Es uno de los pocos gustos que me quedan. Poncia. Estos encajes son preciosos para las gorras de niños, para manruelos de cristianar. Yo nunca pude usarlos en los míos. A ver si ahora Angustias los usa en los suyos. Como le dé por tener crías, vais a estar cosiendo mañana y tarde. Magdalena. Yo no pienso dar una puntada. Amelia. Y mucho menos criar niños ajenos. Mira tú cómo están las vecinas del callejón, sacrificadas por cuatro monigotes. Poncia. Esas están mejor que vosotras. ¡Siquiera allí se ríe y se oyen porrazos! Martirio. Pues vete a servir con ellas. No. ¡Ya me ha tocado en suerte este convento!

8 Bordar una rosa en la uña de un niño recién nacido

Cambiando al «teatro imposible», en el texto de *El público*²⁷ aparece el látigo y el bordado en contextos específicos. El Director teatral de un «teatro al aire libre», convencional, resiste la presión de cuatro Caballos que encarnan los deseos que está reprimiendo y reclama «un látigo» para dominarlos.²⁸ También la de tres Hombres que le proponen «inaugurar el verdadero teatro, el teatro bajo la arena», donde se sabe «la verdad de

26 Ese «ya» y ese «tercera» subrayan el paso del tiempo (Forradellas 1997, 125).

27 Todas las referencias, de García Lorca 1997, 280-327.

28 Huerta Calvo anota que el látigo se dirige contra la homosexualidad sumisa y feminoide contra la que escribió Lorca (2006, 105). En el cuadro I Elena acusa al Hombre 3º de haber «dormido en la misma cama» que el Director. Tras pasar por el biombo este «aparece sin barba con la cara palidísima y un látigo en la mano. Lleva muñequeras de cuero con clavos dorados» y azota al Director. En el cuadro tercero, el Hombre 1º acusa a los tres Caballos Blancos: «Acostumbrados al látigo de los cocheros y a las tenazas de los herradores tenéis miedo de la verdad».

las sepulturas» e imponen un biombo a través del cual se pasa a ese teatro («Tenéis sitio en el drama. Todo el mundo») con lo que el Director se transforma en un «*Muchacho vestido de raso blanco con una gola blanca al cuello. Debe ser una actriz. Lleva una pequeña guitarrita negra*».

Convertido en un Pierrot con todos los rasgos que de esa máscara dibujó Lorca tantas veces (Peral Vega 2015, 116) se dirige («*Frío y pulsando las cuerdas*») al Hombre 1º llamándolo por su nombre: «Gonzalo, te he de escupir mucho. Quiero escupirte y romperte el frac con unas tijeritas. Dame seda y aguja. Quiero bordar. No me gustan los tatuajes, pero lo quiero bordar con sedas [...] Te bordaré sobre la carne y me gustará verte dormir en el tejado [...]. Esta vez, el bordado penetra e inscribe la piel del otro tal como el látigo (Wright 2000, 112-13), como vehículos de una cadena metamórfica incesante (Monegal 2000, 25).

La situación se repite en el Cuadro II («Ruina romana») todo él un diálogo de las transformaciones amorosas (Gómez Torres 1995, 240) con rasgos sadomasoquistas (Jerez-Farrán 1996) entre la Figura de Pámpanos y la Figura de Cascabeles, máscaras respectivas del Hombre 1º y el Director, látigo y bordado acaban yuxtaponiéndose.

En una primera serie el gesto activo corresponde a la Figura de Pámpanos:

Figura de Cascabeles. ¿Y si yo me convirtiera en pez luna? Figura de Pámpanos. Yo me convertiría en cuchillo [...] yo te abriría con un cuchillo porque soy un hombre, [...], y quiero que tú seas aún más hombre que yo [...] Pero tú no eres un hombre. Si yo no tuviera esta flauta, te escaparías a la luna, a la luna cubierta de pañolitos de encaje y gotas de sangre de mujer.

En la siguiente tirada se invierten los papeles y la hombría culmina en el bordado:

Figura de Pámpanos. (*Con voz débil.*) No, no te vayas. ¿Y si yo me convirtiera en un granito de arena?. Figura de Cascabeles. Yo me convertiría en un látigo. Figura de Pámpanos. ¿Y si yo me convirtiera en una bolsa de huevos pequeñas? Figura de Cascabeles. Yo me convertiría en otro látigo. Un látigo hecho con cuerdas de guitarra. Figura de Pámpanos. ¡No me azotes! Figura de Cascabeles. Un látigo hecho con maromas de barco. Figura de Pámpanos. ¡No me golpees el vientre! Figura de Cascabeles. Un látigo hecho con los estambres de una orquídea. Figura de Pámpanos. ¡Acabarás por dejarme ciego! Figura de Cascabeles. Ciego, porque no eres hombre. Yo sí soy un hombre. Un hombre, tan hombre, que me desmayo cuando se despiertan los cazadores. Un hombre, tan hombre, que siento un dolor agudo en los dientes cuando alguien quiebra un tallo, por diminuto que sea. Un gigante. Un gigante, tan gigante, que puedo bordar una rosa en la uña de un niño recién nacido.

Quizá es una transformación de la rosa erótica que las medias caladas de la Novia tenían a la altura del muslo.

Bibliografía

- Anderson, Andrew A. (ed.) (1998). *Federico García Lorca: Diálogos*. Granada: Comares; Huerta de San Vicente.
- Bachelard, Gaston (1965). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cardinali, Annabella; De Paepe, Christian (1998). *Federico García Lorca. Títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita (versión autógrafa inédita de 1922)*. Texto fijado y notas de Christian De Paepe. Introducción de Annabella Cardinali. Madrid: Cátedra.
- Doménech, Ricardo (2008). *García Lorca y la tragedia española*. Madrid: Fundamentos.
- Fernández Cifuentes, Luis (1986). *Federico García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*. Zaragoza: Prensas Universitarias.
- Forradellas, Joaquín (ed.) (1997). *Federico García Lorca: La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Austral.
- García Lorca, Federico (1997). *Teatro*. Vol. 2 de *Obras completas*. Ed. de Miguel García Posada. Barcelona: Círculo de Lectores.
- García Lorca, Francisco (1980). *Federico y su mundo*. Edición y prólogo de Mario Hernández. Madrid: Alianza.
- García Lorca, Federico (1991). *Primer romancero gitano*. Ed. de Christian De Paepe. Madrid: Espasa-Calpe.
- García Lorca, Federico (1994). *Teatro inédito de juventud*. Ed. de Andrés Soria Olmedo. Madrid: Cátedra.
- García Lorca, Federico (2013). *Poeta en Nueva York*. Primera edición del original con introducción y notas de Andrew A. Anderson. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Gilbert, Sandra M.; Gubar, Susan (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.
- Gómez Torres, Ana María (1995). *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*. Málaga: Arguval.
- González García, Ángel (2007). *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid: Lampreave y Millán.
- Hernández, Mario (ed.) (1998). *Federico García Lorca: Doña Rosita la soltera*. Madrid: Alianza.
- Huerta Calvo, Javier (ed.) (2006). *Federico García Lorca: El público*. Madrid: Austral.
- Jerez Farrán, Carlos (1996). «El sadomasoquismo homoerótico como expresión de homofobia internalizada en el cuadro 2 de *El público* de García Lorca». *Modern Philology*, 94(4), 468-97.

- Lázaro Carreter, Fernando [1960] (1973). «Apuntes sobre el teatro de Federico García Lorca». Gil, Ildefonso Manuel (ed.), *Federico García Lorca*. Madrid: Taurus ediciones, 327-44. El escritor y la crítica.
- Martínez Cuitiño, Luis (1991). «Estudio crítico y literario». Pineda, Mariana (ed.), *Federico García Lorca*. Madrid: Cátedra, 11-127.
- Martínez Cuitiño, Luis (ed.) (2000). *Federico García Lorca: Doña Rosita la soltera*. Madrid: Austral.
- Monegal, Antonio (2000). *Federico García Lorca: El público. El sueño de la vida*. Madrid: Alianza.
- Navarro Baldeweg, Juan (1999). *La habitación vacante*. Ed. de José Muñoz Millanes. Valencia: Col.legi d'Arquitectes de Cataalunya-Pre-Textos.
- Orlando, Francesco (2015). *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Nuova edizione riveduta e ampliata a cura di Luciano Pellegrini. Prefazione di Piero Boitani. Torino: Einaudi.
- Peral Vega, Emilio (2015). *Pierrot | Lorca. White Carnival of Black Desire*. Woodbridge: Tamesis.
- Pittarello, Elide (a cura di) (2013). *Federico García Lorca: Nozze di sangue*. Con testo a fronte. Venezia: Marsilio.
- Proust, Marcel (2001). *La recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard.
- Smith, Paul Julian (1989). *The Body Hispanic. Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*. Oxford: Calrendon Press.
- Soria Olmedo, Andrés (2000). *Federico García Lorca*. Madrid: Eneida.
- Soria Olmedo, Andrés (2017). *Treinta y una entrevistas a Federico García Lorca*. Selección, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo. Granada: Itineraria.
- Übersfeld, Anne (1978). *Lire le théâtre*. Paris: Editions Sociales.
- Von Hagen, Kirsten (2016). «“Llora, pero en la puerta”: *Bodas de sangre* zwischen weiblicher Selbstbestimmung und patriarchaler Hegemonie». Grünagel, Christian; Ueckmann, Natascha; Febel, Gisela (Hrsgg.) *García Lorcás Drama “Bodas de sangre” und die Literaturtheorie. 17 Modellanalyse*. Stuttgart: Reclam, 98-108. 17 Modellanalyse.
- Wright, Sarah (2000). *The Trickster-Function in the Theatre of García Lorca*. Londres: Tamesis.

En estas *Casas de citas*, las casas son la arquitectura y las citas son la literatura: aquí se analizan y se reivindican las relaciones íntimas entre una y otra. La casa es el lugar y la cita es la palabra. *Casas de citas* es el lugar de la palabra: el espacio y el tiempo en el que la palabra tiene su lugar y en el que la palabra construye el lugar de los acontecimientos, de los pensamientos y de las sensaciones. *Casas de citas* también cobija las palabras del lugar: las formas, las luces, los orificios y las atmósferas que se expresan por sí mismas; las piedras que hablan enhebradas en las voces ajenas que nombran, que delimitan o narran cada ámbito. Porque también, como este volumen comparado pone en evidencia, la casa puede ser la literatura y la cita ser la arquitectura. Venecia es un caso ejemplar de lo uno y de lo otro: de la una carnalmente entreverada en la otra.

