

A stack of several old, worn books with wooden covers and red fabric bookmarks. The books are stacked vertically, with the top one slightly offset. The background is dark, making the books stand out.

«Aquele saber grande que juntou»

LITERATURA E OUTROS SABERES

Sérgio Guimarães de Sousa

Ana Ribeiro

(ORG.)

littus

«AQUELE SABER GRANDE QUE JUNTOU» LITERATURA E OUTROS SABERES

Organização: Sérgio Guimarães de Sousa | Ana Ribeiro

Capa: Sal Studio

Ilustração da capa: fotografia de Charl Folscher

© Edições Húmus, Lda., 2021 e Autores

Apartado 7081

4764-908 Ribeirão – V. N. Famalicão

Telef.: 926 375 305

humus@humus.com.pt

www.edicoeshumus.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V. N. Famalicão

1ª edição: Novembro de 2021

Depósito Legal: 491432/21

ISBN: 978-989-755-692-0

Projeto da FCT – UIDP/00305/2020

ÍNDICE

- 7 Introdução
- 13 Literatura e justiça. O juiz e a personagem
Álvaro Laborinho Lúcio
- 31 A física e o texto dramático
Carlos Fiolhais
- 45 A literatura e outros saberes – O caso da economia
Guilherme d'Oliveira Martins
- 51 Literatura e matemática
Jacques Fux
- 73 “El Pobre Jaquecoso”: Maximiliano Rubín's Migraine Pain and Double
Consciousness in Benito Pérez Galdós's *Fortunata y Jacinta*
Janice Zehentbauer
- 91 O atomismo na poesia de Margaret Cavendish (1623-1673): fantasia ou
filosofia natural?
João Paulo André
- 111 Plantas na literatura portuguesa
Jorge Paiva
- 133 Evolutionary Biology and Literature
Joseph Carroll
- 161 Cuando el lugar de la palabra es la arquitectura y la arquitectura sucede
en la palabra
José Joaquín Parra Bañón

CUANDO EL LUGAR DE LA PALABRA ES LA ARQUITECTURA Y LA ARQUITECTURA SUCEDE EN LA PALABRA

JOSÉ JOAQUÍN PARRA BAÑÓN

jppb@us.es

Escuela Técnica Superior de Arquitectura - Universidad de Sevilla

PROMISCUIDAD Y ARQUITECTOLITERATUGRAFÍA

Cada vez que un personaje sale o entra por una puerta; que salta una tapia en cuya albardilla han clavado fragmentos punzantes procedentes de botellas rotas; que se acuna en el triedro de un rincón buscado refugio; que se protege de la lluvia debajo de un alero o del sol bajo los pámpanos verdes de una parra; que se despierta alterado por la transformación que en ese preciso instante padece sobre su cama, al alba, viéndo cómo se convierte en una cosa desagradable con demasiadas patas; que va hacia la ventana de la habitación a contemplar, a mirar, a escrutar, a espiar lo que acontece fuera, se está produciendo una encarnación de la arquitectura en la literatura. La promiscuidad de la arquitectura, como bien saben los escritores, es prodigiosa, inevitable, poética y benéfica; la de la literatura es, en la misma medida, creativa y soberbia. Cada vez que Herberto Helder se desvela a las cuatro de la madrugada y enciende en su cuarto casi vacío un fósforo cuya llama «levanta de repente el volumen de las sombras ... (y) la camisa colocada sobre la silla alcanza un volumen imposible» (Helder, 2004) [*A pequena luz do fósforo levanta de repente a massa das sombras, a camisa caindo sobre a cadeira ganha um volume impossível*] ambas se estremecen, se estimulan y, mordiéndose, cogidas con dulzura de la mano, se encaminan hacia el éxtasis.

Las relaciones íntimas, corpóreas, conyugales, húmedas y mutuamente consentidas, entre la literatura y la arquitectura se producen en Dublín dentro del *Ulysses* de James Joyce y, aunque de otra manera y en otra postura, en el Macondo de los *Cien años de soledad* en los que Gabriel García Márquez

engendró a Úrsula Iguarán para que la matriarca prehistórica formulara una de las más hermosas y completas definiciones de arquitectura jamás enunciadas. Se dan en las páginas de *Os Cus de Judas* y en *Conhecimento do Inferno*, así como, de otro modo y con otra ternura, en *Manual de pintura e caligrafia* y en *História do cerco de Lisboa*, en *Memorial do convento* primero y en *Todos os nomes* después, yendo de Mafra a la Conservaduría General del Registro Civil y del Cementerio General a la habitación en la que Blimunda amasa con su saliva el pan candéal. Franz Kafka y Thomas Bernhard son dos de los que les han prestado sus alcobas de célibes irredentos para que ellas satisfagan su pasión, y Elena Garro y Clarice Lispector les han regalado las sábanas blancas de sus respectivos lechos para que se amen a cielo abierto. No está justificado afirmar, sin embargo, que la lubricidad proyectiva entre el espacio y la palabra sucede en cualquier lugar: acontece apenas en alguna obra de Álvaro Siza como en la algarvia Capela do Monte, extraviada en una ladera con los pies orientados hacia occidente, mientras los peregrinos tememos que en cualquier momento, cuando descubra que es de su exclusiva pertenencia, se la trague la tierra. Sobre los muros curvados por Siza en Berlín puede leerse, manuscrito en una esquina ondulante, «*Bonjour tristesse*» e, impreso en azulejos algarbios, «*Esses eu levarei ao meu santo monte e lhes darei alegria em mina casa de oração*» (Isaías 56, 7). También la encarnación reproductiva entre ambas disciplinas acontece en algunos de los recintos recónditos de la Alhambra, en los que el agua escribe versos en la fluidez luminosa de las paredes, o en las cocinas ciclópeas de la Abadía de Santa María de Alcobaça, en las que aún reverberan las voces, los salmos y las letanías, de los monjes cistercienses evaporándose por las chimeneas. Y también en la habitación que ahora fecundo con mi presencia de amanuense que borda palabras en su cuaderno de campo.

Las relaciones afectivas de la arquitectura y la literatura, entre la literatura y la arquitectura, no son descriptibles, ni numerables ni simétricas. Se aman en silencio en la continuidad de los paisajes y en la discontinuidad de los parques, en secreto al frescor excitante de los bosques mediterráneos, clandestinamente en las habitaciones que son humanas y, verbalmente, entre las páginas de los libros conscientes de que, como afirma Anne Carson (2005), la «existencia depende de la belleza»: «estaba desprotegida/ frente a la existencia/ y la existencia depende de la belleza», afirma la canadiense. Algunos de los vínculos, de las más sanas y concupiscentes correspondencias están, con toda probabilidad, agazapadas en las once siguientes estancias:

1. [K]ASTILLOS

El castillo, traducido por Miguel Sáenz, comienza diciendo:

Había caído la noche cuando K. llegó. El pueblo estaba sumido en la nieve. No se veía nada del cerro del castillo, lo rodeaban niebla y tinieblas, y ni la lucecita más débil sugería el gran castillo. K. permaneció largo rato en el puente de madera que llevaba de la carretera al pueblo, mirando al aparente vacío de allí en lo alto (Kafka, 2004: 383).

K., paralizado en el puente, en pie sobre el río que lo separa del pueblo nevado al que desea llegar para refugiarse, mira desde abajo «al aparente vacío de allí en lo alto». Franz Kafka confunde, manipula, aturde y desasosiega al lector al obligarlo a atender a ese «aparente vacío de allí en lo alto» y no al presunto castillo rodeado de niebla y siniestras tinieblas que solo él, el Autor, el Tergiversador, puede ver. Kafka se bebe con los ojos la edificación inhumana, y al apropiarse egoísta de ella, le niega el castillo, la imagen del castillo, tanto al protagonista como al lector, que ya, en la primera línea del texto, se ha sumido inevitablemente en la nieve, que ya se ha sumergido en lo lóbrego, dentro de una oscuridad que ni siquiera es alumbrada por la «lucecita más débil». La claridad de la nieve se opone a la negrura de la tiniebla al igual que la débil y diminutiva lucecita contraría dimensionalmente al gran castillo espectral que el escritor, negándose a la éfrasis, obliga a los espectadores a intuir, a que lo extraigan de sus propias pesadillas. El castillo encumbrado en la noche es, por tanto, como la mayoría de los asuntos claves en la obra de Kafka, la temible ausencia del castillo (del *castrum*, del lugar fortificado cuyo diminutivo es *castellum*; del alcázar al que el etimólogo san Isidoro de Sevilla vinculaba al arca y a lo arcano). El checo procede al igual que Robert Rauschenberg en 1953 con el dibujo a lápiz que le regaló Willem de Kooning: borrándolo, erradicando la imagen, dejando solo de ella, convertidas en palabras, las huellas: las manchas y las hendiduras, la sombra vaga de lo que estuvo pero que ya no está presente.

El escenario, el lugar, la arquitectura, es aquí propuesta antes de relatar los sucesos ordinarios, previa a la escena. Es el edificio quien le da nombre a toda la historia, quien desencadena los acontecimientos, quien activa la acción. El castillo, que «no era un viejo castillo feudal ni una fastuosa construcción moderna sino una extensa estructura compuesta de algunos edificios de dos pisos y de muchos edificios bajos muy juntos» (Kafka, 2004: 387), es un vago conjunto de edificaciones del que sobresale una torre alrededor de la cual

«volaban bandadas de cornejas». Quizá tiene algo que ver con el Hradschin de Praga, bien conocido por el escritor: con el que llaman “Castillo” contemplado desde el otro lado del río Moldava, en el que Jože Plečnik, el más melancólico de los arquitectos eslovenos, comenzó a intervenir en 1920 añadiéndole obeliscos y pasadizos, seis años antes de que la novela se publicara inconclusa y póstumamente. O, tal vez, lo que K. quiere ver coronando el paisaje es el arca de Noé varada en la cumbre, abandonada por las aves y por los rinocerontes tras el diluvio.

«Luego», sin aclarar si ese luego se refiere a una o a tres horas después, o al tiempo transcurrido desde que renunció a entrever el castillo que dominaba al pueblo desde la cima, precisa Kafka: «Buscó alojamiento para la noche; en la posada estaban aun despiertos, el posadero no tenía habitación para alquilar pero, sumamente sorprendido y confuso por aquel huésped tardío, se manifestó dispuesto a dejar dormir a K. en la sala, en un jergón de paja, y K. estuvo de acuerdo.» (Kafka, 2004: 383)

Hábilmente Kafka nos conduce, secuestrados, desde el gélido exterior, en el que el castillo es solo un sustantivo, al cálido interior de una posada en la que el inesperado agrimensor acepta cobijarse en una cama, extrañamente situada en el comedor de esa hospedería, única en la localidad, a pesar de que esta solo disponga de un catre con un muy poco apetecible colchón de paja que, no por casualidad, remite a alguna escena quijotesca en la que anfitrión y caballero andante especulan sobre la disponibilidad de jergones en la casa. Pueblo, castillo, puente, posada, lecho, es la secuencia: fuera, exterior, intemperie y calle, en oposición a dentro, interior, cubrición o domicilio. Nombrar los escenarios, denominar los lugares, caracterizarlos mediante estereotipos, es la primera sumisión de la literatura a las determinaciones ambientales de la arquitectura. Limitarse a bautizarlos, a abocetarlos, a suspenderlos en la bruma; negarse a completarlos, jugar a la indeterminación, recrearse en la indefinición, son formas de la literatura de vengarse de las exigencias de la arquitectura.

«Con los ojos en el castillo K. siguió adelante; nada más lo preocupaba», matiza Kafka después, queriendo decir no que K. tuviera sus ojos puestos en el castillo, fija en él su mirada escrutadora, sino que en los ojos de K. se había quedado impresa la imagen del castillo: que el castillo ya no era una realidad externa sino una pertenencia y una recreación de su mirada. Kafka fue quien afirmó en una de sus cartas que toda persona (que todo K., que [k]ualquier hombre) lleva dentro una habitación: que somos habitaciones ambulantes, oquedades que al desplazarse hacen sonar los muebles que contienen. Kafka

es uno de los escritores que en la historia de la creación le ha dado en su obra más lugar a los lugares, que más protagonismo le ha concedido a la arquitectura, al espacio y a la atmósfera. Él nunca desprecia la capacidad literaria y el significado de la arquitectura en sus palabras, si bien la aborda bíblicamente: le atribuye una función simbólica parecida a la que las Escrituras le adjudican a Babel, a Sodoma o a Belén, y la describe con una discreción similar a la que se emplea en los Evangelios canónicos.

K. es, en *El castillo*, el que fija los límites del lugar y el curso de los *Kardines*, y Josef K. es en *El proceso*, de acuerdo con las consideraciones de Giorgio Agamben en *Desnudez*, el *Kalumniator* (Agamben, 2011: 29-49). K. es, en definitiva, el *archite[k]t*. Cuando durante el proceso el acusado cree estar en la sede del tribunal que habrá de juzgarlo de un delito que él ni siquiera se esfuerza en conocer, se pondrá al descubierto que aquellos lugares que su mirada, atezada por los prejuicios, interpreta como rigurosas salas de justicia son, en realidad, dependencias secundarias, despensas, trasteros, archivos, desvanes o almacenes soterrados. El acusado distorsiona febrilmente la arquitectura, la deforma y equivoca, en su beneficio, su nomenclatura. Si K. desmaterializa el castillo al incorporarlo insustancialmente a su organismo, al transformarlo en el motivo principal de su existencia, Josef K. tergiversa las habitaciones subsidiarias, los recintos menores, los cuartos más pequeños, convirtiéndolos en templos, en sacros espacios de representación. Kafka preserva a sus congéneres de la realidad ofreciéndosela en bruto: sin filtrar, sin depurar, sin cocinar. Es decir, cruda e incomedible.

2. EMILY DICKINSON EN AMHERST

Permanecer una hora en soledad dentro de la habitación en la que Emily Dickinson residió, salvo algunos días extranjeros, toda su vida, cuesta ahora, dice la poeta Luna Miguel en el prólogo a una de sus antologías, doscientos dólares. Se trata de una habitación situada en la planta alta de una mansión de Amherst, en Massachusetts, conocida como *The Homestead*, que tiene las paredes empapeladas con dibujos de flores rojas y con la carpintería, el rodapié y el techo, pintados de color blanco. La granja primitiva y la casa, levantada por orden de su abuelo paterno, fue la primera construida con ladrillos cerámicos, afirman los cronistas pedáneos, en esa pequeña localidad sin memoria ni gloria, fundada a unas cien millas del oeste de Boston. Hoy, restaurada, rejuvenecida quirúrgica y retrospectivamente hasta los tiempos en los que ella la usaba como

madriguera, restituído el mobiliario con uno parecido al original y repuesto el color amarillo pálido de los entrepaños del exterior, es un museo. Más un frío escenario que un cordial museo con reminiscencias literarias.

Allí sepultada por su propia voluntad, Emily escribió casi en secreto toda su obra: algo más de mil setecientos poemas (se le atribuyen mil setecientos ochenta y seis) caligrafiados en cuartillas con inédita ortografía, donde las mayúsculas y las minúsculas no siempre se ajustan a las convenciones, hisopada por miríadas de guiones cuya función no siempre es comprendida, pues unas veces hacen de coma y otras de paréntesis, de puntos suspensivos o de ventana. Enfrentada a un muro bartlebyano, sin perspectiva. Su cuarto tiene una chimenea, tres puertas y cuatro ventanas, revestidas con cortinas verdes y visillos blancos de encaje que, por llegar hasta el borde del rodapié, las alargan hasta hacerlas parecer balcones. No publicó nada de lo que escribió en ese interior falto de calidez: los diez poemas que, manuscritos por ella, se imprimieron en revistas locales durante su permanencia en la tierra fue ejecutado, aseguran los expertos, sin su conocimiento. Tal vez se hizo a iniciativa de su hermana Lavina, siempre soltera, al igual que ella, y que por casualidad tras la muerte de Emily, en 1886, descubrió los poemas envueltos y atados en paquetes, ocultos en las oquedades de los muebles del dormitorio, dándoselos a conocer al mundo al editarlos póstumamente. O tal vez fueron enviados a la imprenta por su cuñada Susan Huntington, casada con su hermano, que vivía en la casa de una finca contigua, y de quien se dice que estaba enamorada la poeta: que una estaba enamorada de la otra y que se amaron furtivamente, infelizmente extraviadas en la sombra espesa de esos espacios domésticos, disimulando el atrevimiento de quererse con metáforas, aliñándolo con besos dados sin la lentitud necesaria. A ella le dedicó no menos de trescientos de sus poemas. En ellos, disfrazándola, la llama Equivalente y le dice Verano, Abejorro y Abeja, Mariposa y Paraíso, y Eternidad y Mañana.

Anne Carson la cita con cierta frecuencia en sus libros deslumbrantes y sigue las estructuras sintácticas utilizadas por la poeta eremita. La profesora la hermana con Safo, de la que no sabemos si tuvo cuerpo o si gozó de morada, y el chileno Alejandro Zambra obliga a sus personajes, a sus escritores vocacionales, a leerla periódicamente. No son los únicos que se alimentan de ella. El espejo de su espacioso cuarto, en el que hay una cama de célibe con cabecero de circunstancia, un aguamanil, una cómoda, una butaca, dos sillas y un escritorio, debió de contemplar con fría indiferencia este amor pleno y prohibido por las costumbres coercitivas y quizá, como asegura Milagros Rivera en el prólogo de *Ese día sobrecedor*, el incesto: los abusos que dice que padeció tanto de

su padre, Edward Dickinson, como de su hermano, Austin Dickinson, ambos expertos en leyes y abogados de profesión.

El suelo del dormitorio es un entarimado de madera, y está revestido con una estera que amortigua los pasos: «En Invierno en mi Cuarto/ Me encontré con un Gusano ... Pero afirmo con sangre escalofriante/ Una serpiente con motas ralas/ Inspeccionaba el suelo de mi dormitorio» [*In Winter in my Room/ I came upon a Worm ... A snake with mottles rare/ Surveyed my chamber floor/ In feature as the worm before*] escribió Emily Dickinson en el poema número 1742 traducido por Ana Mañeru Méndez. Sin suelo no hay arquitectura ni hay escritura. Puede no haber muros ni páginas, pero para que suceda la arquitectura y la literatura, para que Babel sea posible, para que la voz del altísimo quede impresa junto a la huella del pie del hombre que escucha sin entenderla, ha de haber suelo, barro, lodo, ciénaga, tierra, humus. Ese es el lugar en el que ambas coinciden, la casa pública en la que se citan, la «antigrafía» que conmemoraba Francisco de Holanda en sus *Diálogos de Roma* (1548) cuando puso a conversar a Miguel Ángel Buonarroti con Lactancio Tollomei.

Ella, pelirroja y pecosa, delicada y frágil, vestía siempre de blanco. «En su reclusa aldea de Amherst buscó la reclusión de su casa y, en su casa, la reclusión del color blanco», escribió Jorge Luis Borges en el prólogo a la edición argentina que de sus poemas, traducidos por ella, hizo Silvina Ocampo; «mi blanca elección» llamaba Emily a su habitación de reclusa novicia. Apenas queda media docena de fotografías de su infancia y su juventud, de antes de que en 1858 comenzara a escribir con cierta continuidad, a hilvanar poemas, del modo que soñó Guido Ceronetti en *El silencio del cuerpo*: cual «una monótona sucesión de habitaciones comunicantes» (Ceronetti, 2006: 126). Emily Elizabeth Dickinson había nacido en 1830 en esa casa, en la que se conserva el herbario de hojas secas adheridas a papeles que algunos días se entretuvo en componer alentada por sus lecturas de Walt Whitman.

De la omnipresencia de ese cuarto prismático no hay, sin embargo, grandes huellas impresas, heridas visibles en su obra poética. Y es extraño que una clausura elegida tan férrea como esa, que una celda tan persistente, no se haya incrustado en más versos, que no impregne y pervierta casi cada una de sus palabras. La habitación fue para ella, más que para los escritores nómadas, la cuna y el féretro, el capullo en el que maduró la crisálida, en el que fermentó la larva y el sudario en el que acabó pereciendo el insecto.

«¿Quién edificó esta casita alba/ y cerró herméticamente las ventanas/ que mi espíritu no puede ver?» se pregunta, traducida por Silvina Ocampo, en el poema 128, escrito hacia 1859. Analizando su obra a la búsqueda de las escasas

referencias al lugar en el que concibió sus poemas, parece que su habitación solo fuera el soporte de una ventana desde la que contemplar, sin participar en él, el espectáculo de la naturaleza. Desde las abiertas en la pared que había frente a su cama podía ver las puestas de sol y la casa vecina, en la que residía su amante prohibida: la vereda que llevaba a *Evergreens*, el ámbito conyugal en el que Susan se consumía sin tenerla a su vera. Por las ventanas que daban al sur contemplaba los campos de heno y una fábrica de sombreros. Probablemente veía, además, aunque con menor definición, otras realidades efímeras.

Sobre el pequeño escritorio hay una lámpara de mesa. Llama contemporáneamente la atención la escasez de libros que hay en este lugar sin interés para la estética: en este plató de impostura, tan fraudulento como las sábanas y la colcha que cubre su lecho immaculado, sin más alma que el barniz de una falsa memoria inoculada por la museografía que comercia con las reliquias inventadas. Una habitación reproducida por la reciente avidez turística que busca rentabilidad y beneficios en la exhibición de las máscaras de la intimidad. Insignificante para la arquitectura y para la literatura, el cuarto Dickinson, el lugar de sus sueños y de sus garabatos, de sus ansiosas caricias adúlteras y de sus obsesiones albinas, no es ahora aquel paralelepípedo exhausto que le sirvió de féretro sino los pecios, las hebras que de él quedaron prendidas, acosadas por afilados guiones persuasivos, en sus versos.

Es la mercadotecnia la que, con la excusa de la poesía, basándose en la avidez de mitos literarios, transforma un sitio insignificante en un lugar sagrado. ¡Como si fuera tan fácil levantar un templo! Los decoradores contratados por los conservadores patrimoniales son los responsables de la casa trucada. A la granadina Huerta de san Vicente peregrinan los lorquianos; a la chilena Isla Negra, inhabitable y saturada de objetos de exposición, los nerudianos; a Praga viajan los lectores de Frank Kafka sin saber que ninguno de los edificios que allí exhiben una placa con su nombre es original. En Lisboa se citan los de Fernando Pessoa buscando la casa que nunca tuvo. Ninguno de estos lugares está a la altura de la Torre de Michel de Montaigne en Burdeos; ninguno es «la guarida del lobo manso», la casa de la Serra do Marão en la que vivió Teixeira de Pascoaes y que emocionó hasta las lágrimas a José Saramago en su *Viaje a Portugal*, en cuya residencia insular en Lanzarote, previa reserva y concertación, se organizaban visitas guiadas.

Federico García Lorca, como Fernando Pessoa y Franz Kafka, no tuvo casa propia. Siempre vivieron, de una a otra, de aquí para allá, en habitaciones prestadas. Ni a Michel de Montaigne ni a Teixeira de Pascoaes se le ocurrió jamás que alguien podría tener interés alguno en visitar su hogar una vez que

él hubiera muerto. Pablo Neruda no dejó ni un día de abastecer de abalorios y de huellas los diversos mausoleos en los que se exponía como objeto de veneración: La Sebastiana, La Chascona, Isla Negra, eran los nombres propios de sus guaridas. El chileno Nicanor Parra, «el anti- Neruda», propietario de cuatro casas no fastuosas (en La Reina, en Las Cruces, en Huechutaba y, también, en Isla Negra), según informa Rafael Gumucio, «intentaba, como Neruda, construir un santuario. El indesmentible museo vivo donde imaginaba terminar su vida» (Gumucio, 2020: 308). Thomas Bernhard, consciente de su transcendencia, uno de los autores que con más furor y hermosura ha entreverado la arquitectura en la literatura contemporánea, era propietario de varias casas austriacas y de algunas viviendas germánicas, además de ser cliente habitual de habitaciones de hacinados hoteles playeros carentes de cualquier encanto.

3. ARTEFACTOS CHILENOS

«Uno nunca sale del lugar, del año, del país, del nombre en que nació» sentencia Rafael Gumucio a propósito del poeta Nicanor Parra, como si estuviera hablando no del chileno trashumante sino de Emily Dickinson. Y añade a continuación: «A Parra, que arrancó como pudo de su origen, no le interesaba escapar: le interesaba volver a su origen» (Gumucio, 2020: 386).

Nicanor Parra, como si los trazara con el pie en la arena o con el dedo humedecido en saliva sobre una pizarra escolar, escribió durante años, como si fueran epigramas o adagios, chistes o pasquines, versos sueltos a los que denominó *Artefactos*. De los primeros que construyó como orfebre, suyo es el texto, la palabra, la deflagración verbal, pero no el medioambiente del que parte el disparo. Juan Guillermo Tejeda, a iniciativa del poeta, compuso gráficamente los textos arrejuntándolos a su libre albedrío con imágenes: apareándolos con dibujos, con collages, con fotografías, con recortes, con cosas encontradas. Tanto servían Adán y Eva en la bóveda de la Capilla Sixtina como una dentadura o una cuchara de palo. Para cada sentencia, una tarjeta distinta. Una tarjeta postal en cuyo reverso había dibujado un rectángulo para colocar en él el respectivo sello de correos, por si acaso estos cartones fueran útiles para mantener correspondencia a distancia. Tejeda trabajó anónimamente y no añadió su nombre a las obras. Cristián Santa María las editó en 1972 en la editorial Nueva Universidad de la Pontificia Universidad Católica de Santiago de Chile. Era una caja que contenía doscientas postales impresas en blanco y negro (ciento veintiuna dicen otros contables). Después, durante casi toda su

existencia, el poeta siguió fabricando otros, escribiendo en bandejas de cartón de pastelería, dibujando corazones con patas de insecto zancudo que acabarían convertidas en piezas de exposición.

La idea de las tarjetas se la apropió Nicanor Parra de los poetas de Valparaíso Tito Valenzuela y Juan Luis Martínez, quienes le hablaron de sus posibilidades en 1968. Juan Luis Martínez escribió un tratado de arquitectura titulado *La nueva novela*, mezclando imágenes y sonidos, que es pura poesía, pero esa es materia de otra historia. Lo autoeditó en 1977. En el prólogo del poema que titula “La casa del aliento. Casi la pequeña casa del (autor)” el Autor, entre nuevos paréntesis, se propone «(Interrogar a las ventanas sobre la absoluta transparencia de los vidrios que faltan)». La absoluta transparencia es, claro está, la ausencia absoluta que Kafka expresó de otra manera. Este es uno de los múltiples poemas que se ocupan en sus páginas artesanales de la noción de casa. De trastornar la casa: de proyectar la casa. Dice:

- a. La casa que construiremos mañana
ya está en el pasado y no existe.
- b. En esa casa que aún no conocemos
sigue abierta la ventana que olvidamos cerrar.
- c. En esa misma casa, detrás de esa misma ventana
se baten todavía las cortinas que ya descolgamos.

4. ANTIMUSEOS Y ALGO +

Cuando Delacroix agonizaba en su lecho de muerte, ya cumplidos sesenta y cinco años, afirma Julian Barnes (Barnes, 2018: 70) «se lamentaba por tener todavía cuarenta años de trabajo en su interior». A Nicanor Parra, según sus previsiones, le quedaban trece años de trabajo cuando se murió en su casa santiaguina de La Reina. Aseguró que no moriría antes de cumplir ciento dieciséis, pero incumplió su palabra y lo hizo con solo ciento tres. Nicanor Parra está enterrado en el suelo de su casa de la calle Lincoln de Las Cruces, en El Tabo, región de Valparaíso. En el jardín, en lo que podría ser un huerto, en lo que en Chile genéricamente llaman patio, excavaron una tumba de doscientos veinte centímetros de largo y noventa de ancho y allí mismo, dentro de un ataúd, bajo la rama que uno de sus nietos arrancó de un pino próximo para arrojarla dentro del agujero, está sepultado. Fue el 25 de enero de 2018. Esta es otra de las relaciones orgánicas de la literatura y la arquitectura: la posibilidad

de transformar la casa no en un museo, como Neruda, sino, autorizado por el correspondiente ministerio de sanidad, en un cementerio: al camposanto los familiares lo denominan, al hilo de la antipoesía del antipoeta, «antimuseo». Es otro de los privilegios de algunos escritores premiados, mercedamente triunfantes, a cuyos funerales asisten los jefes de estado o las presidentas del gobierno de turno. Gumucio lo cuenta en las páginas finales de *Nicanor Parra. Rey y mendigo*. Sobre el caballón, en la cabecera, clavaron una cruz cristiana sin su nombre. La dedicatoria que Nicanor Parra escribió para sus *Obras completas & algo + (1935-1972)*, editadas en dos tomos por Niall Binns e Ignacio Echevarría en 2006, en Barcelona por Galaxia Gutenberg, dice: «Opera Omnia. Basura para todos. A Dios, exista o no exista». En el título no hay dibujado un signo más (+), no una cruz griega sino una cruz latina. El paréntesis, en esta teoría sobre la confluencia en un mismo vórtice de la literatura y la arquitectura, no es un signo gráfico, sino un espacio arquitectónico, como ya se puso de evidencia en “El paréntesis como arquitectura en Aub, Borges, Cervantes y Pessoa (o dibujar signos ortográficos para construir espacios)” de *Lugares ¿Qué lugares?* (Parra Bañon, 2020: 25-55).

5. HIJOS, LUGARES, MARIDOS, AMARANTE

Nicanor Parra tiene una hija arquitecta: Colombina Parra, que canta quejumbrosas canciones de rock mientras rasga su guitarra y que vive en una casa, que proyectó para sí misma, en la que se transparenta el bosque y en la que ella se exhibe ante los árboles como si estuviera en una vitrina. Sigmund Freud tuvo un hijo arquitecto: Ernst Ludwig Freud. El escritor Miguel de Unamuno fue padre del arquitecto intrascendente Fernando Esteban Saturnino de Unamuno Lizárraga. La escritora Carmen Laforet fue hija del elegante y mediocre arquitecto Eduardo Laforet Altolaquirre, antecedente que la condujo a omitir la arquitectura de su obra prosaica: a que Barcelona, por ejemplo, se diluyera en la novela *Nada*. A veces, las relaciones entre la literatura y la arquitectura son carnales: tienen un origen genético. El arquitecto Alfred Breslauer tuvo una hija inicialmente fotógrafa, Marianne Breslauer, que se ocupó de retratar la arquitectura mientras viajaba acompañada por la escritora suiza Annemarie Schwarzenbach. Una cámara es un espacio arquitectónico predestinado a la hibridación: un autorretrato es una autoreferencia, una cita a la obra propia.

La también fotógrafa Helena Almeida tenía un marido arquitecto (Artur Rosa) que la fotografiaba a menudo, mientras caminaba descalza o dibujaba

con hilos, con alambres, con cuerdas o con cabellos: mientras escribía, como si construyera, con líneas que extendía por el espacio y sobre su cuerpo. Cuando ataban conyugalmente una de sus piernas a la pierna del otro, era otro el fotógrafo que los retrataba (João Henriques) mientras trazaban la palabra arquitectura en el suelo, mientras bailaban el poema en el aire de la habitación. El arquitecto Joan Margarit i Serradell tuvo un hijo escritor, al que le concedieron el Premio Cervantes en 2019: Joan Margarit i Consarnau, que también era arquitecto y que se murió el 16 de febrero de 2021, mientras yo redactaba estos apuntes deudores del simiesco *Informe para una academia*. Escribió el poeta catalán, en *Misteriosamente feliz*, un poema al que tituló “Amarante” (Margarit, 2009: 31), que castellanamente dice:

Es un pueblo del Douro, la casa está en la plaza:
 Una fachada mira a la iglesia barroca,
 la otra, sobre el río.
 La galería da toda la vuelta.
 Vende se, dice el rótulo.
 Hay un teléfono, que no me apunto.

Siempre he querido irme;
 si viaje es porque insisto en perseguir
 un lejano lugar como refugio.
 Y no volver jamás.

La casa, la más bella que he visto,
 también es mi última oportunidad.
 Pero ya estoy muy lejos. Lo estoy tanto
 que no tengo que ir a parte alguna.

La casa más bella que ha visto el sabio y sensible arquitecto, el experto en *Cálculo de estructuras* y armador de *Casa de misericordia*, es la última oportunidad que tiene el poeta de encontrar un refugio terminal: de dejar de perseguir lugares distantes, de no estar siempre lejos. Pero el poeta desoye al arquitecto y desprecia esa casa inocente que mira hacia la iglesia de São Gonçalo y hacia el río Tâmega, y sigue su camino hacia esa ninguna parte que está en todas partes. Porque no se puede ser poeta y arquitecto al mismo tiempo: o se ejerce la arquitectura o se practica la escritura, dejando entre una y otra intermedios, huecos, descansaderos, aliviaderos evitando aplicar la metáfora al edificio,

impidiendo que la función castre al verso. La arquitectura y la literatura, desde que nuestros antepasados fueron expulsados del Jardín, o quizá desde el séptimo día de la creación, se retroalimentan, se entrecruzan, se inseminan, aunque, al igual que a los célibes de Lobo Antunes, les es imposible la convivencia. En cada momento dado, a una u otra hora, o se es poeta o se es arquitecto. Esto no impide que se pueda construir con palabras y escribir con piedras.

6. IMÁGENES COMPUESTAS

Otros vínculos entre la arquitectura y la literatura, ahora desvelados por series de fotografías que informan a cerca de tres conversaciones afables mantenidas en el año dos mil veintiuno entre ellas, expresados, cual informes forenses, mediante composiciones espaciales de cinco, una y trece unidades, están camufladas en:



Composición I © José Joaquín Parra Bañón, 2021: Tina Modotti duplicada, Margaret Bourke-White desde abajo, Marianne Breslauer mientras se enfoca, Annemarie Schwarzenbach fumando y Gisèle Freund ante el espejo, retratadas autorretratándose.



Composición II © José Joaquín Parra Bañón, 2021: Consonantes, vocales, lápidas, palabras petrificadas arquitecturas descubiertas en Idanha-a-Vella el XXXI de enero de MMXVI.



Composición III © José Joaquín Parra Bañón, 2021: Helena Almeida habita, pisa, seduce, baila, esposa, traza, escribe, construye, desea y se enrosca una cuerda entre el tobillo y la rodilla, a mitad del trayecto desde el tacón a la falda.

7. CASA CONTRA CASA: *HIRE FRENTE A FINNEGANS*

Inquieto por la realidad, por «la bárbara, brutal, muda, insignificante realidad de las cosas» acerca de la que filosofaba José Ortega y Gasset en sus *Meditaciones del Quijote* (1914), Enrique Vila-Matas, en el capítulo once de *Chet Baker piensa en su arte. Ficción crítica* (2020), plantea una bipartición de la literatura en dos casas disímiles y, tal vez, excluyentes: entre la que denomina «casa *Hiri*

y la «casa *Finnegans*», referida la primera a la deducida de la obra de George Simenon titulada *Les fiançailles de monsieur Hire* (1933) y la segunda derivada del *Finnegans Wake* de James Joyce (1939). De acuerdo con su provocativa teoría dicotómica, en una de las casas residen los habitantes realistas (los autores, los lectores, los proclives a lo real), que constituyen «la facción probablemente más numerosa de la realidad», mientras que en la otra se cobijan los irreales, los destartados «y otros seres colindantes con la radicalidad».

La «casa *Hire*» es «sede central de los enemigos de la realidad no narrativa y, a la vez, círculo de amantes de lo legible», de «la realidad inventada». Su clima es el de las «casas realistas», el de los «hogares cálidos», el del «hogar no destartado, del hogar clásico ... con leña en el fuego, y en la rudimentaria leña, camuflándose, la más secreta de las esencias de lo primitivo y retrógrado». Por las galerías perfumadas por begonias y caléndulas, por lirios y narcisos, de la que el escritor llama «mansión *Hire*» deambulan los que no sienten «la menor debilidad por la verdad de lo ilegible» y los que «adoran tanto las chimeneas humeantes» que no se atreven a salir de sus caldeados salones candeales. En sus dormitorios descansan los que no meditan «en profundidad en la realidad» bárbara y brutal: «quienes no sintieron alguna vez una fascinación irresistible por los edificios vacíos y patéticos ... ocupan muchas habitaciones allí».

En la «casa *Finnegans*», por el contrario, en «un clima de edificio vacío», se mueven mejor los que «constatan que un hogar puede ser un hogar y al mismo tiempo un edificio desolador, tremendamente vacío» y los que escogen «la destemplada visión del edificio vacante». En ella se refugian «los grandes amantes de la Dificultad» y «los fetichistas de lo ilegible»; los secuaces del «discurso no narrativo ... tan cercano a un vago flotar», quienes opinan que «la realidad confortable de la mansión *Hire*» es una realidad «artificialmente inventada», una «realidad fabricada para olvidarse de la más extrema pero también la más auténtica y desoladora verdad del mundo ... que acarrea consigo una imagen de casa vacía y una muesca de intemperie».

Cada casa es la sede de una secta, de una literatura sectaria: una de la «literatura *Hire*» y otra de la *literatura Finnegans*, de «un tipo de escritura que siempre se *entiende*» y de otra que no siempre es entendida. En el «área *Finnegans*» no acostumbran a husmear los señores *Hire*, aunque en el área *Hire* sí se adentran, aunque a hurtadillas, los doctores *Finnegans*.

Que la literatura comparada necesita a la arquitectura para explicarse lo evidencia, además de Vila-Matas aquí y en *Historia abreviada de la literatura portátil*, o en *Bartleby y compañía*, Gonçalo M. Tavares con *El barrio* y José Luis Peixoto con la primera página de *Autobiografía*. «El realismo *Hire* vive en un

imaginario barrio de gente normal y buena» insiste Vila-Matas en la página ciento veintitrés, en el capítulo veintidós:

un imaginario barrio de gente normal y buena, rayando en la santidad, donde la práctica de la virtud (respetabilidad, piedad), realza la vida cotidiana. Es un realismo que tiene premios y es vitoreado por críticos tarugos y por lectores gandules. Por el contrario, el realismo *Finnegans* tira más hacia el monte y suele vivir en la noche y en la intemperie y en gran convivencia con la bárbara verdad de fondo con la verdad patibularia del mundo.

Si el realismo *Hire* vive en un hogar, en un barrio de casas, y el realismo *Finnegans* vive en el monte a la intemperie (Finn es aquel para quien la «vida es intemperie»), si uno lo hace en el artificio de lo edificado y otro en la verdad hostil de la naturaleza ¿querrá con eso decir Vila-Matas que la arquitectura es siempre *Hire* y que nunca puede ser *Finnegans*? ¿Qué la arquitectura es inevitablemente realista y gandula y que no puede convivir «con la bárbara verdad de fondo, con la verdad patibularia del mundo»? ¿No es aplicable esta bifurcada teoría literaria a otras disciplinas, o a otras artes? ¿Cómo es arquitectónicamente la mansión del señor Hire en comparación con la morada del doctor Finn? ¿Cuáles sus discrepancias formales, estructurales, distributivas, funcionales, urbanísticas, cromáticas, térmicas, mobiliarias; sus afinidades orgánicas, afectivas, devocionales, alimentarias? ¿Si la literatura Hire puede ser llamada mansión Hire, y el domicilio *Finnegans* literatura *Finnegans*, la arquitectura Hire (donde una casa es una casa que verdaderamente está en contacto con el suelo y una fábrica de sombreros es una fábrica en la que se construyen sombreros auténticos) podría ser entonces llamada novela Hire. y la arquitectura *Finnegans* (aquella en la que se considera que un ático o un palacio es una casa, o en la que se llama indiferentemente ciudad a Tokio y a Tavira), poesía *Finnegans*?

En cualquier caso, las relaciones entre la arquitectura y la literatura, incluso en el ámbito deslumbrante de la metáfora, no son simétricas. Son erótica y gozosamente desequilibradas, y están siempre a favor de la que crea, transforma, acaricia y manipula con la palabra encarnada.

8. SACROARQUITECTICOÁTICO

Desde *Finnegans Wake*, una novela no tiene porqué contener escenarios, ni dar explicaciones, ni tan siquiera ha de ser entendida. En esta su última obra, James Joyce, en los primeros párrafos ya denomina al obelisco «picarribapuntoysito», al cemento lo llama «semen» y a los edificios «edipicios». La palabra «sacroarquitecticoático» es probablemente un adjetivo que califica a algo que, siendo arquitectónico, es superior (o está situado en alto) y santo (o considerado sagrado); o quizá sea un sustantivo que le pone nombre a la parte habitable que está situada en la última planta de un altísimo «edipicio»: al ático de un rasca-cielos, ese lugar sagrado por excelencia porque, una vez desahuciadas de sus antiguos moradores las cumbres del Olimpo y del Parnaso, en ellas residen los poderosos, los héroes, los superhéroes, los semidioses, los aedos y los propios dioses sobrevivientes a la catástrofe. Antes, el irlandés triestino se ha referido a «un valemuro de un raescalpicio de la mayor altura», relacionándolo con alguien que se levanta «en cueros mansioneramente erecto ... irguiéndose [erogando] desde cerca [seguido] de nada y ceescalando los cielos [himalayas]».

En las palabras «edipicios», «sacroarquitecticoático», «valemuro», «raescalpicio» o «mansioneramente» palpita la nueva arquitectura queriendo nacer, romper, como el polluelo maduro de un águila, la cáscara que la sitia. En el caso de que *Finnegans Wake* no fuera, como sospecha Vila-Matas que opinan algunos críticos, «una insípida concentración de frases disfrazadas de trajes y lenguas regionales» (p. 162), podría contener un diccionario, desordenado, etimológico e inquietante, de términos arquitectónicos en el que probablemente figuraría una denominación, de la que aún carecen los idiomas convencionales, para singularizar el lugar en el que se muere: un nombre propio para cada tipo de moridero.

Las primeras palabras del primer capítulo, con la excusa del nombre de una taberna, comienzan citando a Adán y a Eva. El apartado se titula “La caída”, y en él Tim Finnegan, que es uno de los nombres del protagonista, de Humphrey Chimpden Earwicker (HCE), representa al género humano encaminándose hacia la perdición. En el segundo párrafo de este primer apartado del capítulo inicial, se alude a la embriaguez de Noé: parece que la historia, que su epifanía y su agonía, debido al lenguaje, a la sintaxis y a la semántica, al caos diluvial y al vino recién descubierto, hubiera sido dictada por el propio Noé mientras al final de su vida soñaba, profundamente borracho, tumbado a la sombra sarmentosa de una vid. Uno de los *Artefactos* parrianos aunaba el pecaminoso matrimonio genético con el coma etílico y la desnudez patriarcal

de Noé. El segundo apartado contiene un recorrido por el Museo de Wellington entrelazado con la batalla de Waterloo y con una relación sexual: arquitectura desnuda, en consecuencia, por todos los flancos.

Solo hay una traducción completa de *Finnegans Wake* al español: la del argentino Marcelo Zabaloy (2016). Y varias tentativas que se han ocupado de los primeros capítulos; y una propuesta de Eduardo Lago, debido al colosal esfuerzo que supondría el intento de hacerlo al completo, de traducirla colaborativa y colectivamente. El mejicano Salvador Elizondo solo se atrevió con la primera página del primer capítulo, complementada con treinta y tres notas aclaratorias a pie de página. El mejicano Juan Díaz Victoria tituló su traducción del primer capítulo, trufada de corchetes alternativos o complementarios, *Estela Finnegans* (2016). En *Finnegans Wake*, en ese lugar laberíntico en el que la novela anciana es definitivamente destruida, diluida en el agua y en el alcohol lírico, para luego ser babélicamente reinventada, Granmaestro Finnegan, Finn, es el constructor: el albañil que, asevera Díaz, «extrelló su cabeza en un tonel para miralavar el futuro de su destino».

9. UN VIAJE ALREDEDOR DE MI CUARTO Y UNA HABITACIÓN PROPIA

Xavier de Maistre escribió *Viaje alrededor de mi habitación* encerrado en un cuarto de la Via Po de Turín en el invierno de 1749, durante los cuarenta dos días que permaneció allí como recluso, tras haber sido condenado por un tribunal militar tras batirse ilegalmente en duelo. Otros traducen el título de la novela de Xavier de Maistre como *Viaje alrededor de mi cuarto*. Jorge Luis Borges lo cita francófonamente en “El Aleph”. Borges prefirió traducir el título de Virginia Woolf *A room of one's own* por *Un cuarto propio* en vez de, como otros hicieron, por *Una habitación propia*. Habitación y cuarto son términos próximos, vecinos, casi sinónimos, aunque no son conceptos idénticos: mellizos, pero no gemelos. Al igual que no lo son, en Franz Kafka, *La metamorfosis* y *La transformación*, o en José Saramago, *Alzado del suelo* y *Levantado del suelo*. La arquitectura sutil es la que fluye entre estos matices, la que distingue entre la idea y el contenido, entre la atmósfera y el lugar al que evocan el cuarto y la habitación, aunque no se encuentren entre ambos espacios mayúsculas diferencias formales.

El cuarto es el resultado de la repartición, de la distribución espacial basada en la economía cuaternaria. Aunque este origen geométrico juegue en su contra, a su favor lo hace el que casi se identifica con la palabra dormitorio, entendiendo

por dormitorio el lugar en el que habitualmente se duerme, aunque también, si las dimensiones lo permiten, se puedan realizar otras actividades dentro de él, a pesar de que no estén directamente relacionadas con el lecho (descansar, soñar, copular encima de un colchón, imitar a Juan Carlos Onetti en Madrid), cuales son leer, escribir, dibujar o contemplar a través de la ventana el espectáculo del mundo que proponía Ricardo Reis en el año de su muerte. Una habitación es, sin embargo, cualquier dependencia, cualquier recinto de la arquitectura: de la casa, del edificio o de la ciudad. Habitaciones son el pasillo, la alcoba, la sala de estar, el adarve y la plaza. Un pasillo no puede ser, sin embargo, un cuarto, a pesar de que hay cuartos de estar, cuartos de baño y cuartos de la basura, en vez de habitaciones de estar o de la basura. La habitación es el lugar de los hábitos; el interior en el que suceden los hábitos, sean estos cuales sean: lavarse, implorar, aparcar un vehículo, evadirse o alcanzar el éxtasis. En este sentido, quizá Xavier de Maistre viaje alrededor de su cuarto, desde su cama hasta la chimenea y desde ella hasta el balcón turinés, y Virginia Woolf desee una propia habitación en la que recluirse, sin dar explicaciones a nadie, para escribir o para recibir a Vita Sackville-West, aunque de forma diferente a la que lo hizo Emily Dickinson en Amherst, de un modo distinto al que propone Chantal Akerman en su peripatética y monocorde cinematografía documental.

El gerundense Arturo Vinardell Roig tradujo *Voyage autour de ma chambre* y *Expédition nocturne autour de ma chambre*, publicándolas en París en 1891 bajo el título (optando por partir el adverbio alrededor) de *Viaje al rededor de mi cuarto* y *Expedición nocturna al rededor de mi cuarto*. Vila-Matas, «el hombre que podría ser Chet Baker» (Vila-Matas, 2020: 143), mientras redacta su ensayo de ficción crítica a propósito del trompetista holandés encerrado en un hotel de la Via Po, aspira a «subir a las cumbres más altas de su cuarto», un cuarto en el que «los vagabundos Finn y Hire han sido engullidos por Stanley Elkin» (Vila-Matas, 2020: 142), y que conmemora al cuarto luminoso del invierno Maistre.

10. WALLACE STEVENS EN CALMA

Vila-Matas, en la página 198 de *Chet Baker piensa en su arte. Ficción crítica* (2020), le atribuye a Wallace Stevens, inserta en *Notes Toward a Supreme Fiction*, la siguiente afirmación: «De aquí surge el poema: de vivir en un lugar/ que no es nuestro y, más aún, que no es nosotros». La idea topológica del origen de poema, de que este nace de la desavenencia y de la enajenación, de la mutua

falta de pertenencia (de la “despertenencia”) del escritor y el lugar, prolifera en la obra del cartógrafo Wallace Stevens. Él es uno de los poetas que plantea más a menudo correspondencias viscerales entre la literatura y la arquitectura entre la palabra y el lugar. No en vano aseveró que un libro es un teatro. «vestido de una mujer de Lasa/ en su lugar,/ es elemento invisible de ese lugar ya hecho visible», propuso en *Collected Poetry and Prose*, postulando que el vestido de la mujer que hace visible a la mujer invisible es un lugar: que también la mujer es un lugar propicio para el apareamiento de los versos y los edificios. Que un vestido es, al igual que una habitación, un lugar que visibiliza el lugar que es la mujer que está dentro de ese lugar.

Wallace Stevens sitúa la palabra en el espacio: le da, físicamente, lugar a la palabra siguiendo la misma estrategia que utiliza para darle un vestido (un lugar) a la mujer de Lasa. Pone a la palabra en su lugar, y el lugar de la palabra es, ahora, la arquitectura: la casa, el balcón, el vestido o la montaña. En la primera parte de “De la superficie de las cosas”, en *Harmonium* (1923), según traduce Jenaro Talens, aquel escribió: «En mi cuarto, el mundo está más allá de mi comprensión;/ Pero cuando camino veo que consiste en tres o cuatro colinas y una nube»; en la segunda parte añadió: «Desde mi balcón, examino el aire amarillo,/ leyendo donde he escrito/ ‘La primavera es como una mujer que se desviste’». En los dos primeros pareados de “La casa estaba tranquila y el mundo en calma”, traducido por Juan José Saer, dice: «La casa estaba tranquila y el mundo en calma./ El lector se transformó en el libro, y la noche de verano // fue como el ser consciente del libro./ La casa estaba tranquila y el mundo en calma». Y en los dos primeros versos del poema que en *The Collected Poems* (1954) titula “The Poem That Took The Place Of A Mountain” traducido por Daniel Aguirre, decreta: «Allí estaba, palabra por palabra,/ el poema que ocupaba el lugar de una montaña». Porque las palabras pueden tomar el lugar de la montaña, porque cada piedra puede ser sustituida por una palabra, las palabras que ocupan el lugar de la arquitectura son arquitecturas sintácticas.

11. LOBO ANTUNES DESDE UNA HABITACIÓN VACÍA DE LISBOA

El culo del mundo es un lugar indefinido entre África y Europa descrito en 1979, extraviado en uno de los caminos traumáticos que ligan a Angola y Portugal, situado entre la casa circunstancial de un abuelo en Benfca («con su jardín de estatuas de cerámica, el lago de azulejos y el invernadero en el que

se prolongaba el comedor» (Lobo Antunes, 2001:122)) y una choza insalubre situada, por ejemplo, en Chiúme:

intento desesperadamente fijar, en esta mañana de enero lavada por la lluvia de la noche, inmersa en una claridad excesiva que disuelve los contornos y ahoga en su luz sin piedad los sentimientos delicados o demasiado frágiles, intento desesperadamente fijar, decía, el escenario que habité tantos meses, las tiendas de lona, los perros vagabundos, los edificios decrepitos de la administración difunta, muriendo poco a poco en una lenta agonía de abandono (Lobo Antunes, 2001: 127).

Os Cus de Judas es, efectivamente, un intento desesperado de fijar con palabras los escenarios, de darle certidumbre a los espacios inciertos por los que ha transitado un hombre vencido por la desidia y hundido en la desgana. Una colección de tarjetas postales con las imágenes, ya vaídas y arrugadas, que alguien desempolva y clava con alfileres en una pared descascarillada y sucia. Un hombre martirizado por los recuerdos que busca en vano una señal:

una huella, un olor, una prenda de ropa, un objeto, en la atmósfera vacía del vestíbulo, cuya desnudez silenciosa y neutra me desarma. Si abro mi buzón no encuentro nunca una carta, un folleto, un simple papel con mi nombre que me pruebe que existo, que vivo aquí, que en cierto modo este lugar me pertenece (Lobo Antunes, 2001: 125).

Fragmentado alfabéticamente por el orden del abecedario, el lugar en el que el eremita pronuncia su monólogo ante una sola espectadora, apenas se aboceta en esta novela magistral en la que la arquitectura es su estructura ósea. António Lobo Antunes describe ese escenario múltiple describiendo los lugares en los que acontecieron los sucesos que narra, por acumulación, por superposición, mediante un collage en el que se mezclan hospitales y latas oxidadas, machihembrando selvas y distorsiones de Mafra, habitaciones lisboetas y aeropuertos de tierra. La orgía espacial impide distinguir si se trata de un dormitorio o de un bar, de un lecho mullido o de un mugriento sofá. Quien habla en *Os Cus de Judas*, con la voz áspera del alcohol trasnochado, es un médico al que «la amargura y el sufrimiento de la guerra han transformado en una especie de animal desencantado y cínico» (Lobo Antunes, 2001: 160), dice Mario Merlino en la versión que titula *En el culo del mundo*. Le habla a una mujer silenciosa, que tal vez está viva (aunque bien pudiera tratarse de la muñeca que acompañaba a Ramón Gómez de la Serna en su despacho).

El orador dice: «el colchón de paja poseía la forma exacta de mi cuerpo ... la anchura de tu vagina era la milagrosa medida de mi pene ... en la estrecha tienda nauseabunda de pescado seco» (Lobo Antunes, 2001: 160). De este modo, de forma discontinua, saltando de la paja al pescado, yendo del cuerpo a la cabaña, se expresan algunas de las relaciones íntimas, más profundas y verdaderamente carnales, entre la arquitectura y la literatura. Vínculos establecidos por lo hueco, por el vacío, por la materia y la memoria; convenios maritales que los que recurre tanto Valeria Luiselli (*Los papeles falsos*) como Ricardo Piglia (*La ciudad ausente*); adecuaciones de los espacios a las formas exactas de los cuerpos detectables en Fernando Pessoa cuando escribe a máquina en un cartulina y entre paréntesis «(O vento lá fóra)», y en Saramago cuando afirma que «Mirarse era la casa de ambos» para explicar lo que la arquitectura disciplinar no ha sabido nunca explicar: que la casa es lo que construyen los ojos cuando se meten unos dentro de otros y, entreverándose, se proyectan, tal y como hicieron Baltasar Mateus y Blimunda, según se analizó en *Pensamento arquitectónico na obra de José Saramago. Acerca da arquitectura da casa* (2004). El colchón, la vagina, la tienda, conjugadas en un mismo cuerpo sensible que percibe el espacio, en un organismo no apático, que aún no se ha atrofiado y que todavía puede conmovirse con las realidades menudas. Se trata, como pone en práctica Lobo Antunes, de hablar mientras se tocan unos senos en una habitación desangelada de Lisboa, y de tocar al mismo tiempo (sin recordar a santa Águeda), con igual intensidad y sin equívocos, la habitación sustanciada en unos senos acogedores. No confundiendo habitaciones y senos, sino identificando senos en las habitaciones y habitaciones habitables en los senos:

Es raro que le hable de esto mientras le toco los senos, le recorro el vientre, busco con los dedos la juntura húmeda de los muslos donde comienza el mundo realmente ... Es raro que le hable de esto en Lisboa, en esta habitación forrada de papel con flores que una novia eligió antes de esfumarse, de desaparecer de mi vida tan repentina y oblicuamente como vino y dejarme en las tripas una especie de herida que aún me duele cuando la toco, en esta habitación desde donde se ve el río, las luces de Almada y de Barreiro, el grueso azul fosforescente del agua (Lobo Antunes, 2001: 169).

En el culo del mundo se sufre la arquitectura. Al médico la arquitectura le duele física y emocionalmente, y a menudo, cuando la descubre como envoltura, se reconoce en ella y se identifica con ella y se transforma en ella. Siente que su cuerpo es una casa, y que el cuerpo ocasional que yace a su lado es una

casa vecina a la que quizá, si ella se lo autoriza, tenga acceso. Con reiterada frecuencia establece paralelismos entre una y otra realidad, confunde una con la otra: funde a la arquitectura (la ciudad, la casa, la habitación, la cama) y a la carne en un ente único, monstruoso y bello. Ella, la mujer que en cada momento justifica su existencia, siempre es una habitación (en ocasiones siniestra):

Espere un poco más, déjeme abrazarla despacio, sentir el latido de sus venas en mi vientre, el crecer de la ola del deseo que se nos esparce por la piel y canta, las piernas que pedalean en las sábanas, ansiosas, a la espera. Deje que la habitación se pueble de tenues sonos de gemidos en busca de una boca donde anclar. Deje que yo regrese de África para aquí y me sienta feliz, casi feliz, acariciándole las nalgas, la espalda, el interior fresco y suave de las piernas, al mismo tiempo duro y tierno como un fruto (Lobo Antunes, 2001: 174).

Lobo Antunes “arquitecturiza” el cuerpo y corporiza la casa en un doble juego de simetrías inversas: es decir, de reflejos especulares y de homotecias negativas. El hablador confiesa que se siente casa. Una casa distinta en cada instante del día, en cada circunstancia de la vida. Una casa que continuamente necesita ser nombrada (la palabra casa es escrita setenta y siete veces en la novela; habitación, treinta y nueve; vestíbulo, seis):

de pie entre la bañera y el lavabo de casa de muñecas atornillados a la pared, me sentía como la casa de mis padres en verano, sin cortinas, con alfombras envueltas en periódicos, muebles arrimados a los rincones cubiertos de grandes sudarios polvorientos, la vajilla de plata emigrada a la despensa de la abuela, y el gigantesco eco de los pasos de nadie en las salas desiertas. Como cuando se tose en los garajes por la noche, pensé, y se siente el peso insoportable de la propia soledad (Lobo Antunes, 2001: 22).

Su historia es, en este memorial del desencanto, la crónica de las casas (incluidos los cuarteles, los hospitales, los barracones y las chozas) por las que este enemigo de la arquitectura coercitiva ha transitado sin demorarse demasiado en ninguna de ellas. Cada casa recordada, menos el piso monástico que le otorga consistencia a la última de ellas, a la que le servirá de “agonizadero” y de sepulcro, es el arca en la que conserva, sumergidos en bálsamos etílicos que les impiden pudrirse, los pecios de una mujer perdida. Su forma de expiación se fundamenta en retratar el último cubículo, el piso soltero, huérfano y viudo, en el que la asistenta, cuando vaya a hacer la limpieza, descubrirá su cadáver:

Tal vez la guerra haya ayudado a hacer de mí lo que soy ahora y que íntimamente rechazo: un solterón melancólico a quien nadie llama por teléfono y cuya llamada nadie espera, tosiendo de vez en cuando para imaginarse acompañado, y a quien la asistenta acabará encontrando en la mecedora en camiseta, con la boca abierta rozando con los dedos morados el pelo color de noviembre de la alfombra (Lobo Antunes, 2001: 62).

La soledad de las casas es su propia soledad; su vacío es el de las casas vaciadas; su esterilidad, idéntica a la de las casas huera: «Está aquí, en esta casa vacía, en los armarios de esta casa vacía» (Lobo Antunes, 2001: 182). Para Lobo Antunes el espacio orgánico es el espacio doméstico; su piel delimita una casa, y la casa le parece un cuerpo recíproco, fosilizado. Se entra y se sale de una casa con el mismo ritual con el que se sale y se entra en un cuerpo, propone. Se recorre un cuerpo como se transita por una ciudad en la que el vagabundo ansía extraviarse, o al igual que en el insomnio de la madrugada se avanza tropezando desde la cocina al dormitorio: «la derrota mojada de dos cuerpos: exhaustos en el colchón ... y marchar, a cubierto de la noche, aún húmedos del otro, camino de la soledad de sus casas» (Lobo Antunes, 2001: 145).

La soledad de la casa evidencia, acentúa la soledad del eremita forzoso. Su incapacidad para construirse una casa, para mirar dentro de otros ojos y proyectarse con ellos, lo incapacita para la convivencia. La imposibilidad de la convivencia es la imposibilidad de compartir la existencia, de compartir la casa: de transformar la madriguera, la guarida, el refugio del soltero, en hogar. Las páginas de *En el culo del mundo* contienen una precisa descripción verbal de lo que es un eremitorio, tan elocuente y tan sugerente como es el sumatorio de las decenas de ellos que dibujó Marten de Vos y que grabó en Venecia, a finales del XVI y a principios del XVII, Jan Sadeler como láminas de *Trophæum Vitæ Solitariæse*, de *Oraculum Anachoreticum* o de *Solitudo sive vitæ foeminarum anachoritarum*. Dice el psiquiatra del piso en el que envejece su reflejo:

me cuesta aceptar que este edificio sea el mío y aquel balcón allí arriba, a oscuras, el piso donde vivo ... envejeczo sin gracia en un piso demasiado grande para mí, observando por la noche, desde el escritorio vacío, las palpitaciones del río, a través del balcón cerrado cuyo cristal me devuelve el reflejo de un hombre inmóvil, con el mentón en las manos, en el que me niego a reconocerme, y que insiste en mirarme con una obstinación resignada (Lobo Antunes, 2001: 62).

existe siempre en mí la sospecha tenaz de que van a echarme, de que al entrar en casa encontraré otros muebles en lugar de mis muebles, libros desconocidos en los estantes, una voz de niño en algún lugar del pasillo, un hombre instalado en mi sofá alzando hacia mí una mirada de perplejidad indignada (Lobo Antunes, 2001: 125).

No, es aquí, en el 6.º izquierda, vestíbulo de mármol, a ver, una alfombra de cada color, una clavija de televisión por ambiente, cinco habitaciones, tres cuartos de baño, dos amplias balconadas sobre el cementerio y el Tajo, el sol anaranjado al atardecer acorde con los tejados de Areiro. Me siento en este piso, ¿sabe?, como un pulpo en un garaje, y circulo de sala en sala hablando solo (Lobo Antunes, 2001: 128).

Esta especie de sepulcro en el que vivo, tan vacío e inmóvil, me ofrece, además, una sensación provisional, efímera, de intervalo, que, entre paréntesis, me encanta ... Y sólo yo, único habitante de esta casa desierta, me permito generosamente las dulces languideces de la pereza porque no deshibernaré hasta la noche (Lobo Antunes, 2001: 133-134).

Un poco desnudo el piso, sin duda, pero ¿se ha puesto a pensar en el espacio que queda para el sueño, no un sueño de muebles, doméstico, conyugal, hortera, contando angustiado el dinero que falta para un escritorio o una cómoda, sino el sueño *tout-court*, sin metas nítidas ni objetivos definidos, cuya tonalidad varía y cuya forma cambia sin cesar ... Esta casa, querida amiga, es el desierto de Gobi, kilómetros y kilómetros de arena sin ningún oasis, y el silencio de mi boca cerrada sobre los dientes amarillos de camello. De modo que cuando alguien invade mi soledad, me siento, ¿sabe?, como un eremita que encuentra a otro eremita en medio de una plaga de langostas, e intento penosamente acordarme del morse de las palabras (Lobo Antunes, 2001: 134-135).

en noches como ésta, en las que el alcohol me acentúa el abandono y la soledad y me encuentro en el fondo de un pozo interior demasiado alto, demasiado estrecho, demasiado liso ... [el] remordimiento me lleva a acuclillarme en un ángulo de mi habitación como un animal acorralado, blanco de vergüenza y de pavor, aguardando, con las rodillas en la boca, la mañana que no llega (Lobo Antunes, 2001: 142).

ALGUNAS OBRAS CITADAS

- AGAMBEN, G. (2011). *Desnudez* (M. Ruvitosa, Trad.). Barcelona: Anagrama.
- BARNES, J. (2018) *Con los ojos bien abiertos. Ensayos sobre arte* (C. Ceriani, Trad.). Barcelona: Anagrama.
- CARSON, A. (2005). *La belleza del marido* (Ana Becciu, Trad.). Barcelona: Lumen.
- CERONETTI, G. (2006). *El silencio del cuerpo* (J. A. González, Trad.). Barcelona: Acontilado.
- DÍAZ VICTORIA, J. (2016) [a partir de James Joyce, 1939]. *Estela de Finnegan*. Guadalajara: Arlequin.
- DICKINSON, E. (2019). *Poemas* (Silvina Ocampo, Selec. y Trad. Luna Miguel, Prólogo). Barcelona: Austral.
- DICKINSON, E. (2017). *Ese día sobrecogedor. Poemas del incesto* (Ana Mañeru Méndez y María Milagros Rivera Garretas, Selec. de 23 poemas, prólogo y Trad.). Madrid: Sabina.
- GUMUCIO, R. (2020). *Nicanor Parra. Rey y mendigo*. Barcelona: Random House.
- HELDER, H. (2004). *Los pasos en torno* (A. Márquez, Trad.). Madrid: Hiperión.
- HOLANDA, F. de (2018). *Diálogos de Roma* (I. Soler, Trad.). Barcelona: Acontilado.
- KAFKA, F. (2004). *Obras completas, Tomo I. El proceso* (pp. 257-364); *El castillo* (pp. 381-542) (M. Sáenz, Trad.). Madrid: Aguilar.
- LOBO ANTUNES, A. (2001). *En el culo del mundo* (M. Merlino, Trad.). Madrid: Siruela.
- MAISTRE, X. de (2017). *Viaje alrededor de mi habitación* (Puerto Anadón, Trad.). Madrid: Impedimenta.
- MAISTRE, J. de (1891). *Viaje al rededor de mi cuarto* (Vinardell Roig, Trad.). A. París: Garnier Hermanos.
- MARGARIT, J. (2009). *Misteriosamente feliz*. Madrid: Visor.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2004). *Meditaciones del Quijote*, en *Obras Completas*, vol. I. Madrid: Fundación Ortega y Gasset-Taurus.
- PARRA BAÑÓN, J. J. (2004). *Pensamento arquitectónico na obra de José Saramago. Acerca da arquitectura da casa*. Lisboa: Caminho.
- PARRA BAÑÓN, J. J. (2019). *Arquitectura de la melancolía*. Sevilla: Athenaica.
- PARRA BAÑÓN, J. J. (2020). *Lugares ¿Qué lugares?* Venecia: Edizioni Ca' Foscari. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-432-5>
- PARRA, N. (2006). *Obras completas e algo + (1935-1972)* (Edic. de Niall Binns e Ignacio Echevarría). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- SARAMAGO, J. (2003). *Memorial del convento* (B. Losada, Trad.). Madrid: Alfaguara.
- SIMENON, G. (2001). *La prometida del señor Hire* (M. Abad, Trad.). Barcelona: Tusquets.
- VILA-MATAS, E. (2020). *Chet Baker piensa en su arte. Ficción crítica*. Gerona: WunderKammer.
- ZABALOY, M. (2016) [a partir de James Joyce, 1939]. *Finnegans wake*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.

Ao representar o mundo, a literatura veicula os saberes desse mundo. Cada obra literária declina uma visão do conhecimento humano. Isto significa a possibilidade de rastrear na ficção, desvendando um universo de referências científico-cognitivas tão válido quanto a dignidade ontológica de outras matérias, um vasto espaço de afirmação composto por outros saberes bem como pela relação que estes estabelecem com o mundo fenoménico. Neste volume, os ensaios de Álvaro Laborinho Lúcio, Carlos Fiolhais, Guilherme d'Oliveira Martins, Jacques Fux, Janice Zehentbauer, João Paulo André, Joseph Carroll, Jorge Paiva, José Joaquín Parra Bañon, José Teixeira, Maria de Jesus Cabral e Onésimo Teotónio de Almeida são uma clara ilustração disso mesmo.

ISBN 978-989-713-642-0



CEHUM

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia
CONHECIMENTO



UNIÃO EUROPEIA
Fundo Europeu de
Desenvolvimento Regional