

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

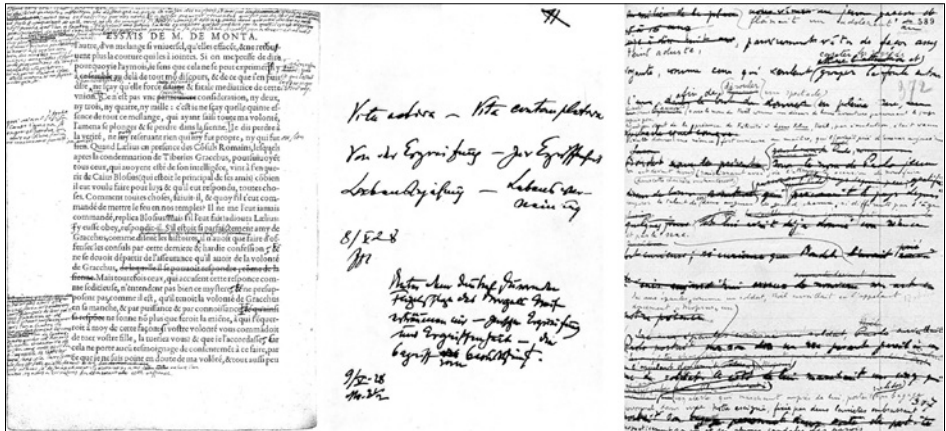


Figura 1. Tres ejercicios de caligrafía: Montaigne (1588), Warburg (1928) y Roussel (1913).

© 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 *Ensayos*: 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 autoconstruirse 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*.

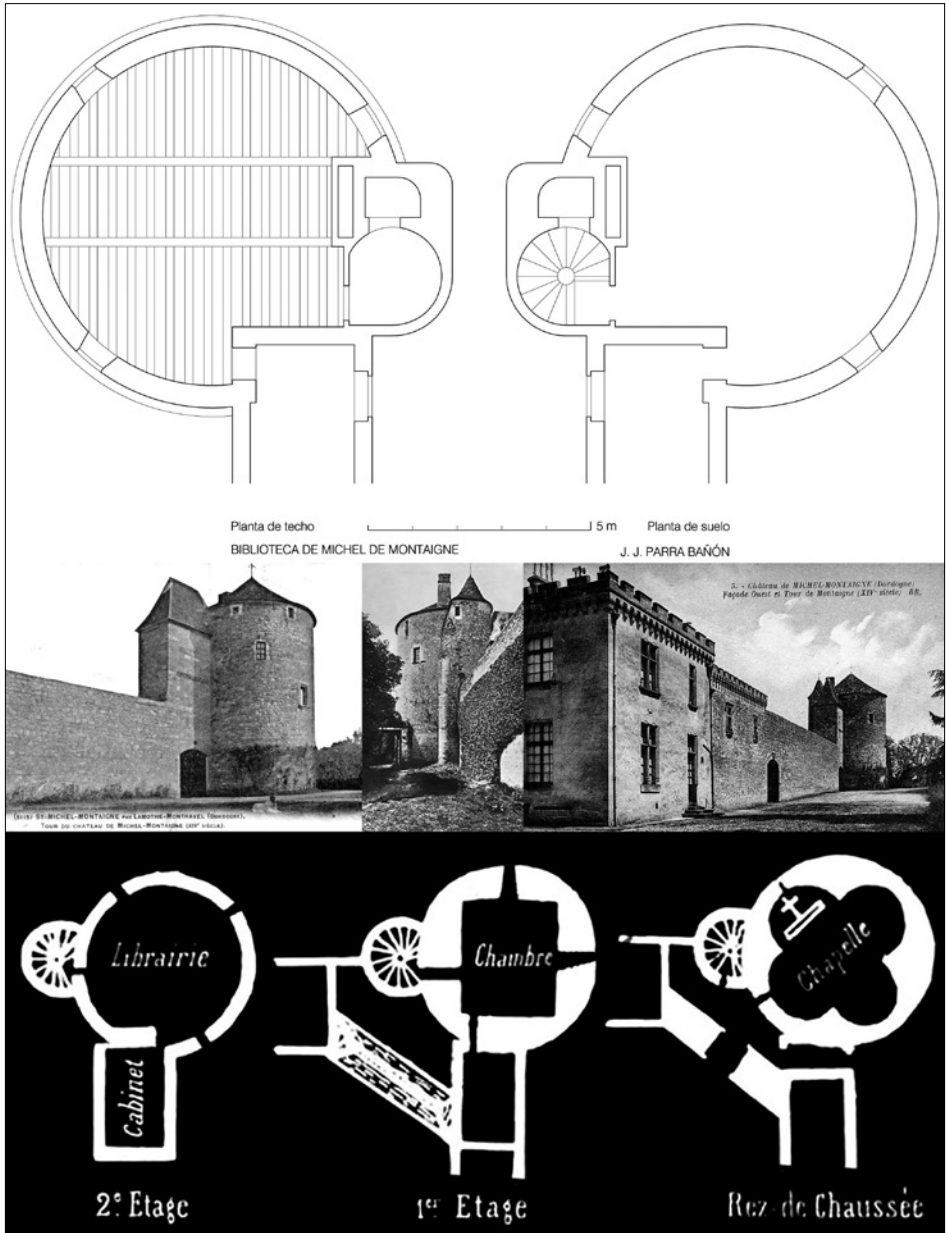


Figura 2. Álbum Montaigne: secciones de la biblioteca-escritorio, postales y plantas de la torre.
© José Joaquín Parra 2018

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 escribió 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.