

## Casas de citas

Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura

editado por José Joaquín Parra Bañón

# Arquitecturas y literaturas sinónimas

## Reivindicación de la literoarquitectura palíndroma

### Galeato

José Joaquín Parra Bañón  
(Universidad de Sevilla, España)

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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



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

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

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

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

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

---

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



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

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

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

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

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

**UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA**  
CURSO DE VERANO  
DIPLOMA DE LA CAPTURA  
DE LA LITERATURA Y LA ARQUITECTURA  
21-23 DE SEPTIEMBRE DE 2014  
Información, programa y matriculación  
<http://cursosdeverano.unia.es/>

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

**MIÉRCOLES 21-9-014**  
09:00-11:30  
**JOSÉ JOAQUÍN PARRA BAÑÓN** Universidad de Sevilla  
Módulo de Arquitectura y Urbanismo  
12:00-14:30  
**CÉSAR ANTONIO ACILBIA** Casa de Estudios Académicos  
Escuela de Arquitectura y Urbanismo  
15:00-18:00  
**ANTONIO ORTE GARCÍA** Casa de Estudios Académicos  
Escuela de Arquitectura y Urbanismo

**JUEVES 22-9-014**  
09:00-11:30  
**ENRIC BOU ARGUEDA** Universidad de Sevilla  
Módulo de Arquitectura y Urbanismo  
12:00-14:30  
**CHARRA BERTOLINI** Universidad de Sevilla  
Escuela de Arquitectura y Urbanismo  
15:00-18:00  
**ANA GALLEGO CUÑAS** Universidad de Granada  
Escuela de Arquitectura y Urbanismo

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

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

Seminarios de Literatura y arquitectura

Programa

24 de mayo  
Matriculación: José Joaquín Parra Bañón  
Escuela de Arquitectura y Urbanismo  
12:00-14:30  
César Antonio Acilbia  
Escuela de Estudios Académicos  
15:00-18:00  
Antonio Orte García  
Escuela de Estudios Académicos

25 de mayo  
Matriculación: José Joaquín Parra Bañón  
Escuela de Arquitectura y Urbanismo  
12:00-14:30  
Enric Bou Argueda  
Escuela de Estudios Académicos  
15:00-18:00  
Charra Bertolini  
Escuela de Estudios Académicos

26 de mayo  
Matriculación: Ana Galego Cuñas  
Escuela de Estudios Académicos  
12:00-14:30  
Andrés Sobra Olmedo  
Escuela de Estudios Académicos  
15:00-18:00  
Luis García Montero  
Escuela de Estudios Académicos

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

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA  
CURSO DE VERANO  
DIPLOMA DE LA CAPTURA  
DE LA LITERATURA Y LA ARQUITECTURA  
21-23 DE SEPTIEMBRE DE 2014  
Información, programa y matriculación  
<http://cursosdeverano.unia.es/>

**UNIA**  
UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA

21-23 DE SEPTIEMBRE DE 2014  
Curso de Verano de la Captura de la Literatura y la Arquitectura  
José Joaquín Parra Bañón

24-26 DE MAYO DE 2017  
Casas de Citas  
Enric Bou Argueda  
Charra Bertolini  
Ana Galego Cuñas  
Andrés Sobra Olmedo  
Luis García Montero

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

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

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

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

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

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

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

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

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

