

Casas de citas

Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura

editado por José Joaquín Parra Bañón

Ruinas, círculos, construcciones

Enric Bou

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

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

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

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

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

1 Simbolismo del círculo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2 «Las ruinas circulares» de Jorge Luis Borges

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3 Relatos ‘circulares’ salvajes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4 Retórica y circularidad

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

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

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

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

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

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

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

O en este soneto de Quevedo:

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

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

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

Éste es el niño Amor, éste es su abismo.

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

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

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

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

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

Bibliografía

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

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

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