

# ARQUITECTURA DE PALABRA LETICIA Y MELANCOLÍA

# ARQUITECTURA DE PALABRA LETICIA Y MELANCOLÍA

AUTORES

ENRIC BOU I MAQUEDA - MARIA FERNANDA DE ABREU  
THOMAS HARRIS ESPINOSA - JUAN LÓPEZ MUÑOZ  
RUBÉN MUÑOZ RODRÍGUEZ - JOSÉ JOAQUÍN PARRA  
BAÑÓN - SEBASTIÁN SCHOENNENBECK GROHNERT

RUBÉN MUÑOZ RODRÍGUEZ  
EDITOR



EDICIONES UNIVERSIDAD DEL BÍO-BÍO

## **Arquitectura de Palabra Leticia y Melancolía**

© Universidad del Bío-Bío  
Casilla 5-C Concepción, Chile  
Derechos reservados  
Inscripción N°: 297643  
ISBN: 978-956-9275-65-4

Editor

**Rubén Muñoz Rodríguez**

Ediciones Universidad del Bío-Bío  
Primera edición diciembre 2018

Diseño editorial

**Nicolás Sáez Gutiérrez**

Corrección de estilo

**Jorge Acevedo Alegría**

Diagramación

**Marcos Espinoza Avello**

Impresión

**Trama Impresores S.A.**

## Índice

Gratuidad IX

Biografías 295

- 13 Arquitectura de palabra: creación,  
imaginarios, memoria y existencia

Rubén Muñoz Rodríguez

ACERCA DE LA ARQUITECTURA  
Y LA MELANCOLÍA, LAS HETEROTOPÍAS  
Y LA ANGUSTIA

- 55 Por la angustia perfecta de Nueva York:  
Federico García Lorca y la arquitectura de escarcha

José Joaquín Parra Bañón

- 123 Casas donosianas: heterotopías y catástrofes

Sebastián Schoennenbeck Grohnert

- 157 Poesía y ciudad: zonas de peligro

Thomas Harris Espinosa

ACERCA DE LA ARQUITECTURA  
Y LA LETICIA, LOS LUGARES  
Y SUS PASEANTES

- 189 Carto-Grafías de la ciudad: paseantes y poetas

Enric Bou i Maqueda

- 227 Droctulf o acerca de los no lugares

Juan López Muñoz

- 259 Fernando Pessoa en Lisboa: el amante visual de  
una ciudad soñada, habitante de cuartos alquilados

María Fernanda de Abreu

## **Carto-Grafías de la ciudad: paseantes y poetas**

Enric Bou i Maqueda

“La terre, sous mes pieds, n'est qu'un immense journal déplié. Parfois une photographie passe, c'est une curiosité quelconque et des fleurs monte uniformément l'odeur, la bonne odeur de l'encre d'imprimerie.”

André Breton, *Poisson soluble*

### **Presentación**

La cita de Breton me sirve para poner en evidencia la fusión que han hecho muchos escritores entre el espacio y la literatura. Breton ve el mundo como si fuera un gran periódico con flores que despiden aroma de tinta de imprenta. Como es sabido la cartografía (del griego *χάρτις*, *chartis* = mapa y *γραφειν*, *graphein* = escrito) es la ciencia que se encarga de reunir y analizar medidas y datos de regiones de la Tierra,

para representarlas gráficamente a diferentes dimensiones lineales —normalmente a escala reducida—. Aquí me interesa la posibilidad de distinguir entre los dos conceptos: *carto* y *grafía*, es decir mapa y escritura, para después juntarlos, como reescritura de los mapas y visión escrita de la realidad.

Otro buen ejemplo lo localizamos en un sueño que evoca Gérard Genette en su libro *Bardadrac* (2006). Es un libro en el que uno encuentra de todo y del que salen, a modo de una gran bolsa de Mary Poppins, todo tipo de textos: reflexiones sobre la sociedad contemporánea, sus discursos y estereotipos; recuerdos de infancia, el paso por el compromiso político; la evocación de algunos amigos como Roland Barthes; opiniones originales sobre ciudades y ríos (geografía sentimental como en una *revérie*), mujeres y música; múltiples consideraciones no pedantes sobre literatura y lengua, con unas opiniones corrosivas (a lo Lázaro Carreter) sobre el dialecto que domina en los medios de comunicación. Leemos:

“Depuis, je rêve parfois que je marche dans une rue de Paris dont les façades haussmanniennes se transforment peu à peu en rayons de livres superposés et alignés à l’infini, chaque étage devenant un rayon, chaque fenêtre un dos de livre. Je cherche une adresse, et je ne trouve qu’une cote –celle, vide, d’un ouvrage manquant à sa place, et je me réveille en sursaut devant son «fantôme»” (Genette 38)<sup>1</sup>.

La ciudad ha estado profundamente ligada a la poesía (y la literatura) occidental, porque la condición urbana es inherente a la condición humana. Según Asendorf “circulation finds its concrete expression in *démolitions*” (69). En el poema de Charles Baudelaire, “Le Cygne”, el poeta constata la desaparición de un mundo urbano que ha caído bajo el efecto de la piqueta de las reformas del Barón Haussmann:

“Comme je traversais le nouveau Carrousel.  
 Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville  
 Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel);  
 Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,  
 Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,  
 Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,  
 Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.  
 (...)  
 Paris change! mais rien dans ma mélancolie  
 N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,  
 Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie  
 Et mes chers souvenirs sont plus lourds que  
 des rocs” (Baudelaire 86)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> “Después, a veces sueño que estoy caminando en una calle de París con fachadas de Haussmann que se transforman poco a poco en estanterías apiladas y alineadas hasta el infinito, cada piso se convierte en una hilera, cada ventana en el lomo de un libro. Estoy buscando una dirección, y solo encuentro una signatura –aquella, vacía, de una obra que falta en su lugar, y me despierto con un sobresalto frente a su «fantasma».”

<sup>2</sup> “El viejo París terminó (la forma de una ciudad/ Cambia más rápido, ¡ah!, que el corazón de un mortal);// Yo no veo sino con el espíritu todo este caserío./ Este montón de capiteles esbozados y los fustes,/ Las hierbas, los grandes bloques verdecidos por el agua de las charcas./ Y brillando en las ventanas, el bric-a-bras confuso.// ¡París cambia! ¡pero, nada en mi melancolía/ Se ha movido! palacios nuevos, andamiajes, bloques./ Viejos arrabales, todo para mí vuélvese alegoría,/ Y mis caros recuerdos son más pesados que rocas.”

El poeta manifiesta la permanencia de la vieja ciudad de París en su imaginación (el recuerdo), l'“esprit” de lo que allí había en el pasado, donde ahora hay puentes nuevos y *boulevards*.<sup>3</sup> La ciudad de la Modernidad es utilizada como una especie de reloj-táxímetro, que indica con precisión las variaciones, desapariciones, transformaciones, del paisaje urbano y es leída como un indicador de la fugacidad de la vida.

Baudelaire en «Le cygne» LXXXIX, un poema importante en los «Tableaux parisiens» de *Les Fleurs du mal*, recrea un pasaje de la *Eneida*. En el canto tercero del poema de Virgilio, Eneas encuentra a Andrómaca,

<sup>3</sup> Véase Jean-Christophe Cavallin «Baudelaire et 'l'homme d'Ovide'» *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 58, 1 (2006): 341-357 : “En troisième lieu, les strophes du Cygne comme le premier chant des Métamorphoses s'écrivent sur un motif de construction. Tandis que le démiurge ovidien construit le cosmos à partir du vieux chaos de la matière, Napoléon III tire une ville impériale du chaos du vieux Paris. Dans le Cygne, l'apparition de l'Andromaque de Virgile s'inscrit dans cette réflexion sur la construction ou l'architecture. Si Baudelaire pense brusquement à elle alors qu'il traverse « le nouveau Carrousel », c'est que les chantiers du nouveau Paris lui rappellent le chantier de la ville qu'Hélénus, mari de la princesse troyenne, est en train de construire quand Enée la rencontre sur un rivage désert de l'actuelle Albanie. L'allusion au « Simois menteur » illustre la méthode d'Hélénus. L'ancien esclave de Pyrrhus crée la ville de Buthrote à l'image de Troie détruite. Il construit « une petite Troie, une copie faite sur le modèle de la grande Pergame », « simulataque magnis / Pergama (1) ». Il appelle respectivement les deux fleuves qui longent la ville le Xanthe et le Simois, en souvenir des fleuves de la cité phrygienne. Sa translation onomastique imprime sur le support neutre de ce rivage inconnu une ville archétypique. Sous le rotelet bâtisseur, à la fois cadet d'Hector et sa copie en miniature, se profile la silhouette de « Napoléon le petit », singe et médiocre neveu de Napoléon 1er, transformant le vieux Paris en une ville impériale, conçue comme la figure du rétablissement de l'Empire. À l'exemple d'Hélénus produisant ex nihilo un simulacre de Troie, Napoléon III efface le « bric-à-brac » du « vieux Paris » et y substitue une idée de ville. Le démiurge des Métamorphoses, l'Hélénus de l'Énéide et l'empereur urbaniste, tous trois architectes et bâtisseurs, forment une séquence analogique qui invite à lire le poème comme une méditation sur l'acte créateur et donc sur la poésis.” (342-43).

viuda de Héctor, viviendo en paz su destierro luego de haber sufrido el ultraje de la esclavitud. Andrómaca está reconstruyendo su vida junto a Heleno, un conciudadano, quien ha construido para ella una «pequeña Troya», reproducción a escala de la ciudad original, con un río que se parece al Simois que pasaba junto a la ciudad perdida. Baudelaire aprovecha este tema en el poema. La analogía le permite construir un juego de espejos y así contemplamos a Andrómaca ante una versión falsa y disminuida (un espejismo) de su ciudad y del río, y al mismo tiempo, crea una sorprendente *mise en abîme* que permite contemplar el río Sena y la ciudad de París, tratando de recomponer también un espacio perdido.

“Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville  
Change plus vite, hélas, que le cœur d'un mortel).”

Aquí se opone la forma de la ciudad y el corazón de un mortal, una asociación que se repetirá hasta el infinito en la literatura urbana de la Modernidad. Ciudad y cambio, forma y corazón, son también figuras que dominan las cuitas del ser humano. La ciudad siempre inalcanzable, siempre en movimiento de transformación, la ciudad contradictoria y abrumadora.

### **La serialidad y la vida cotidiana**

Ramón Gómez de la Serna se fija en la geografía de las sobras de la vida cuando reflexiona sobre el Rastro de Madrid como un concepto. Lo que es esencial

en el Rastro –escribió–, es su condición de marginalidad, como una especie de refugio para los objetos desechados por la vida civil:

“El Rastro es siempre el mismo trecho relamido de la ciudad, planicie, costanilla, gruta de mar o tienda de mar, que es lo mismo, playa cerrada en que la gran ciudad –mejor dicho–, las grandes ciudades y los pueblillos desconocidos mueren, se abaten, se laminan como el mar en la playa, tan delgadamente, dejando tirados en la arena los restos casuales, los descartes impasibles, que allí quedan engolfados y quietos hasta que algunos se vuelven a ir en la resaca” (Gómez de la Serna, 74-5).

En consecuencia, el Rastro es una especie de playa a donde llegan sobras de un naufragio de naturaleza mundial, que son los “restos casuales, los descartes impasibles.” La observación de lo cotidiano, con su imprescindible atención a las minucias exige un ojo experto, y también un detective que pueda detectar las singularidades escondidas debajo de la superficie de la realidad. Gómez de la Serna señala la acumulación desorganizada de los objetos y los seres con una inclinación insobornable para dar sentido a todo.

La vida cotidiana está llena de listas de cosas: qué hacer, qué comprar, a quién invitar, a dónde ir, y un montón de resoluciones incumplidas del Año Nuevo. Una actividad informal tediosa como hacer listas pueden convertirse en algo más complejo convirtiendo así a las prácticas al revés y actividades casi olvidadas.

La utilización de este recurso retórico –la enumeración– se puede identificar como un método de mirar alrededor para abarcar la amplia variedad de acciones y personas que pueblan el paisaje de lo cotidiano. Umberto Eco hizo algunos comentarios muy útiles sobre esta cuestión en el catálogo de una exposición que organizó en el Louvre en el 2009. Según él, algunos artistas han adoptado soluciones pictóricas notables para una representación visual de la lista, a la que cabe añadir ejemplos literarios, mucho más obvios. Eco teoriza sobre la fascinación de la lista. En la exposición incluyó listas verbales (de Homero a Pynchon) y otras visuales (desde un escudo griego del siglo V a las instalaciones de Christian Boltanski). Como buen catalogador le encantan las subdivisiones. Así, declara que los dos tipos principales de lista son las que corresponden a la “poética del todo incluido, frente a las que expresan la “poética del etcétera” (Eco 7).<sup>4</sup> El primero tiene como objetivo completar y cerrar, aunque solo sea en un modo temporal: el viejo listín telefónico es una lista de números de teléfono, así como una lista bastante exhaustiva de los habitantes de una ciudad. El segundo explota la capacidad de asociación de la mente humana en constante movimiento de curiosidad, por ejemplo, la sección de los inventos del profesor Franz de Copenhague en la revista española de comics de posguerra TBO (Tausiet). Estos inventos de TBO eran pequeñas locuras y las trampas de la imaginación y no tenía límites físicos. Es de destacar el caso de Marcel

<sup>4</sup> Para una discusión de la lista como una forma paradigmática de inscripción no narrativa véase Young.

Proust, que combatía el insomnio con la lectura de horarios de trenes, e incluye varias listas de nombres de personas de la *Recherche*. En un capítulo famoso Proust combate el insomnio con listas de nombres de ciudades que le gustaría visitar:

“Mais j’avais beau les comparer, comment choisir plus qu’entre des êtres individuels, qui ne sont pas interchangeables, entre Bayeux si haute dans sa noble dentelle rougeâtre et dont le faite était illuminé par le vieil or de sa dernière syllabe; Vitré dont l’accent aigu losangeait de bois noir le vitrage ancien; le doux Lamballe qui, dans son blanc, va du jaune coquille d’œuf au gris perle; Coutances, cathédrale normande, que sa diphtongue finale, grasse et jaunissante couronne par une tour de beurre; Lannion avec le bruit, dans son silence villageois, du coche suivi de la mouche; Questambert, Pontorson, risibles et naïfs, plumes blanches et becs jaunes éparpillés sur la route de ces lieux fluviatiles et poétiques; Benodet, nom à peine amarré que semble vouloir entraîner la rivière au milieu de ses algues, Pont-Aven, envolée blanche et rose de l’aile d’une coiffe légère qui se reflète en tremblant dans une eau verdie de canal; Quimperlé, lui, mieux attaché et, depuis le moyen âge, entre les ruisseaux dont il gazouille et s’emperle en une grisaille pareille à celle que dessinent, à travers les toiles d’araignées d’une verrière, les rayons de soleil changés en pointes émoussées d’argent bruni?” (388-389)<sup>5</sup>

En este caso decir los nombres, asociándolos con otros, estableciendo relaciones y divisiones, tiene una función terapéutica. Básicamente una lista es una enumeración. Pero la lista es también una historia, lo que Eco llama la "retórica de la enumeración" (45), que se corresponde con el ritmo de los sonidos, las asociaciones producidas en una larga lista de palabras, como se puede percibir en el ejemplo de Marcel Proust.

Hay otro tipo de listas que pueden ser usadas para organizar el caos de la vida cotidiana, las categorías, subcategorías, anotaciones, que pueden ir desde la banalidad de una "lista de la compra" colgando del frigorífico, que hemos escrito antes de ir al supermercado, hasta una lista de las cosas que tienen que cambiar para mejorar nuestra vida, vivir con más calma, más conscientemente como nunca antes logramos como sucede en las "Resoluciones de Año Nuevo, una auténtica pasión de la prensa de nuestro

<sup>5</sup> "Cómo decidirse por uno de esos nombres? Bayeux, tan alto, con su noble encaje rojizo y la cima iluminada por el oro viejo de su última sílaba; Vitré, cuyo acento agudo dibujaba rombos de negra madera en la vidriera antigua; el suave Lamballe, que en su blancura tiene matices que van del amarillo de huevo al gris perla; Coutances, catedral normanda, coronada con una torre de manteca por su diptongo final, grasiento y amarillo; Lannion, silencio pueblerino, roto por el ruido de la galera escoltada de moscas; Questambert, Pontorson, sencillotes y risibles, plumas blancas, picos amarillos, diseminados en el camino de aquellas tierras fluviales y poéticas; Benodet, nombre aguantado por una leve amarra, que parece que se lo va a llevar el río entre sus algas; Pont Aven, revuelo blanco y rosa del ala leve de un sombrero que se refleja temblando en las aguas verdinosas del canal; Quimperlé, muy bien amarrado, que está desde la Edad Media entre arroyuelos, todo murmurante, de color perla como esa grisalla que dibujan a través de las telas de araña de las vidrieras los rayos del Sol convertidos en enmohecidas puntas de plata parda." Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*, 1. *Por el camino de Swann*, traducción de Pedro Salinas, Alianza Editorial S.A., Madrid, 1985, págs. 452-453.

tiempo y un auténtico rito de pasaje social en los EEUU. La enumeración se ha utilizado desde la antigüedad como un recurso retórico. Era conocido como "catalogica poesia" o la poesía de series.<sup>6</sup> Esta incluye los casos de la retórica del Talmud o en el mundo dantesco los compendios medievales (Brochu). La enumeración comporta un rigor de exhaustividad, pero no siempre es una tarea fácil. Como sugiere Perec: "Rien ne semble plus simple que de dresser une liste, en fait c'est beaucoup plus compliqué que ça n'en a l'air : on oublie toujours quelque chose, on est tenté d'écrire etc., mais justement, un inventaire, c'est quand on n'écrit pas etc" (21-22)<sup>7</sup>.

La serialidad es un instrumento fundamental para muchos poetas y artistas del siglo XIX y XX: Arthur Rimbaud lo utilizó en su poema "Bateau Ivre". Otros ejemplos notables los encontramos en Pablo Neruda, Jacques Prévert, las cajas de André Breton, los poemas en prosa de Salvador Dalí, tantos textos de Geor-

<sup>6</sup> Algo se considera *catalogico* cuando contiene una lista o registro de elementos dispuestos de manera sistemática y, a menudo incluyendo material descriptivo. Según el diccionario Treccani: "Forma della poesia epica greca che ha per oggetto l'elencazione di persone o cose pertinenti ai fatti del ciclo epico: il Catalogo delle navi, nel secondo libro dell'Iliade; il Catalogo delle donne nel libro 11 dell'Odissea; il Catalogo delle donne attribuito a Esiodo, in 5 libri, con cui si identificavano le Eee o Eoie, elenco di miti riferiti al nome delle eroine uniti fra di loro con la formula di transizione ο η «o quale»." (Treccani).

<sup>7</sup> "Il y a dans toute énumération deux tentations contradictoires ; la première est de TOUT recenser, la seconde d'oublier tout de même quelque chose ; la première voudrait clôturer définitivement la question, la seconde la laisser ouverte ; entre l'exhaustif et l'inachevé, l'énumération me semble ainsi être, avant toute pensée (et avant tout classement), la marque même de ce besoin de nommer et de réunir sans lequel le monde (« la vie ») resterait pour nous sans repères : il y a des choses différentes qui sont pourtant un peu pareilles ; on peut les assembler dans des séries à l'intérieur desquelles il sera possible de les distinguer" (Perec, *Penser/classer*, p. 167).

ges Perec, Italo Calvino, Roland Barthes (con, entre otros ejemplos brillantes, su serie “J'aime, je n'aime pas” en *Roland Barthes par Roland Barthes*). Vale la pena mencionar que las listas más contemporáneas comparten otra característica. Las listas escritas por James Joyce o Jorge Luis Borges, por nombrar sólo un par, son muy diferentes de las listas de Homero en sus poemas épicos. Estas son listas construidas porque “they wanted to say things out of a love of excess, hubris, and a greed for words, for the joyous (and rarely obsessive) science of the plural and the unlimited” (Eco 137)<sup>8</sup>.

Así nos acercamos a la enumeración caótica. Jaime Alazraki cuando trata de la enumeración en la poesía de Borges se preguntaba: “But what exactly do enumeration enumerate in poetry?” [¿Pero qué es exactamente lo que la enumeración enumera en la poesía?]. En su propia respuesta a esta pregunta retórica hace una distinción entre Walt Whitman y otros casos. En Whitman la lista enumera la diversidad o incluso el caos “of a country, time, or people, in order to cluster that diversity into a unity: the poem renders that oriental bazaar of our unordered civilization –in the words of Spitzer– into ‘the powerful Ego, the ‘I’ of the poet, who has extricated himself from the chaos” (152) [de un país, la hora o las personas, con el fin de agrupar la diversidad en una unidad: el poema hace que el bazar oriental de nuestra civilización, en las palabras de Spitzer –en ‘el poderoso Ego, el Yo del

<sup>8</sup> Querían decir cosas a partir de un amor por el exceso, la arrogancia, y la codicia por las palabras, por la atracción alegre (y rara vez obsesiva) por lo plural y lo ilimitado.

poeta, que ha logrado separarse a sí mismo del caos "[...]. La idea de Alazraki es que Borges utiliza la enumeración en su poesía de una manera muy diferente a Whitman. Sin embargo, reconoce que "Borges... has employed this particular type of enumeration, proper to pantheism, in his fiction, in the description of divine vision or theophany's in stories like "The Aleph," ... and "The God's Script"..." [Borges ... ha empleado este tipo particular de la enumeración, adecuada al panteísmo, en su ficción, en la descripción de la visión divina o teofanía en relatos como 'El Aleph', ... y 'La escritura de los dioses' ..."].

Las listas están muy cerca de la enumeración caótica, ese tipo de lista que a primera vista no tienen criterios unificadores. Son un modo de resumir en un modo aparentemente poco articulado la complejidad inalcanzable del mundo, o también describen estados de sufrimiento metafísico. Un conocido poema de Borges titulado "La Suma" ejemplifica este tipo de mezcla:

“Ante la cal de una pared que nada  
nos veda imaginar como infinita  
un hombre se ha sentado y premedita  
trazar con rigurosa pincelada  
en la blanca pared el mundo entero:  
puertas, balanzas, tártaros, jacintos,  
ángeles, bibliotecas, laberintos,  
anclas, Uxmal, el infinito, el cero.  
Puebla de formas la pared. La suerte,  
que de curiosos dones no es avara,

le permite dar fin a su porfía.  
En el preciso instante de la muerte  
descubre que esa vasta algarabía  
de líneas es la imagen de su cara”  
(Los conjurados 41).

El soneto de Borges subraya los aspectos meta-literarios. En este caso la totalidad es la adición de pequeñas piezas y la arbitrariedad, un pensamiento que se condensa en el segundo cuarteto: “puertas, balanzas, tártaros, jacintos,/ ángeles, bibliotecas, laberintos,/ anclas, Uxmal, el infinito, el cero.” En otro texto, *La biblioteca de Babel*, Borges destaca los problemas relacionados con su profesión de bibliotecario y el absurdo y la imposibilidad implícita en cualquier intento de clasificación:

“De esas premisas incontrovertibles dedujo que la Biblioteca es total y que sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos (número, aunque vastísimo, no infinito) o sea todo lo que es dable expresar: en todos los idiomas. Todo: la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, la demostración de la falacia del catálogo verdadero, el evangelio gnóstico de Basilides, el comentario de ese evangelio, el comentario del comentario de ese evangelio, la relación verídica de tu muerte, la versión de

cada libro a todas las lenguas, las interpolaciones de cada libro en todos los libros, el tratado que Beda pudo escribir (y no escribió) sobre la mitología de los sajones, los libros perdidos de Tácito” (Narraciones 109).

Borges, que se deleitaba demostrando los límites de la razón, escribió una clasificación de los animales que encontró en una enciclopedia, que desafía toda lógica:

“En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas” (*Prosa completa* 221)<sup>9</sup>.

Uno de los absurdos de esta lista es que se organiza en contra de los principios más elementales de la lógica, y uno de los términos se incluye en la misma clasificación (“(h) incluidos en esta clasificación”).

<sup>9</sup> It is also worth mentioning Borges' description of the universe in *El Aleph*: “Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato, empieza aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? (...) Por lo demás, el problema central es irresoluble: La enumeración, si quiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré” (*El Aleph* 42).

Como explicó Leo Spitzer en *La Enumeración caótica en la poesía moderna*, la enumeración caótica es una versión especial de lo que él llamó “estilo enumerativo”, que se caracteriza por un uso frecuente de la anáfora y el asíndeton. En su opinión, las enumeraciones caóticas son una especie de “catálogos del mundo moderno, deshecho en una polvareda de cosas, que se integran no obstante en una visión grandiosa del Todo-Uno”. Es en la poesía de Walt Whitman, donde este tipo de enumeración fue utilizado muy a menudo:

“Acerca violentamente unas a otras las cosas más dispares, lo más exótico y lo más familiar, lo gigantesco y lo minúsculo, la naturaleza y los productos de la civilización humana, como un niño que estuviera hojeando el catálogo de una gran tienda y anotando en desorden los artículos que el azar pusiera bajo su vista; pero un niño que, siendo además sabio y poeta, extrajera poesía y pensamiento de una lista de áridas palabras; un niño genial, con el genio verbal de un Victor Hugo” (13-15).

Spitzer, en una curiosa coincidencia con algunas de las teorías discutidas por Walter Benjamin (60) cree que el aumento del interés por la enumeración caótica por parte de los escritores del siglo XIX y XX estaba directamente relacionado con el crecimiento de las grandes almacenes en Francia y los EE.UU. Estos poemas ofrecen al lector una especie de catálogo vital descubriendo los aspectos y las conexiones más oscuras de la existencia.

De acuerdo con un enfoque modernista estos no son catálogos cerrados ("la poética del todo incluido"), sino abiertos, porque las enumeraciones caóticas son un potente dispositivo para reflejar la inquietud de estar en el mundo, tantas cosas innumerables que tenemos que entender. Lo cotidiano implica un grado de repetición y, potencialmente de monotonía. Como ha señalado Gardiner, aunque "everyday life can display routinized, static and unreflexive characteristics, it is also capable of a surprising dynamism and moments of penetrating insight and boundless creativity" [la vida cotidiana puede mostrar características rutinarias, estáticas e irreflexivas, pero también es capaz de un dinamismo sorprendente y momentos de penetrante perspicacia y creatividad sin límites]. Ya que la vida cotidiana es "polydimensional: fluid, ambivalent and labile."(6) [polidimensional: fluida, ambivalente y lábil.]. Aquí es donde el ojo del artista o del escritor puede ayudar a distinguir entre la pura monotonía llanura y el aspecto "endótico" en la vida cotidiana.

### **Cartografía del espacio urbano**

El ser humano se relaciona con el espacio que lo rodea proyectando en la mente una intelectualización de lo que ve, lo que vive. La realidad física, las dimensiones que le envían los sentidos, la vista primordialmente, deviene proyección mental. Y a la hora de enfrentarse con el espacio lo hace desde dos perspectivas complementarias: una narrativa, la otra esquemática.

Cuando tenemos que explicar a alguien cómo ir de un punto a otro, lo hacemos con un listado de instrucciones (ve a la derecha, gira a la izquierda, etc.) o con un croquis de los movimientos a seguir sobre un mapa. No son sino metáforas que nos ayudan a leer el mundo. Una palabra técnica como «odología», que deriva de «hodos», que en griego significa carretera, camino, viaje, es muy útil para referirse a nuestra relación con el entorno físico. La palabra proviene de un psicólogo experimental, Kurt Lewin, el cual la había utilizado para caracterizar el «espacio vivido», es decir el espacio en el que un individuo vive, o el espacio tal como es percibido por el usuario. Este espacio se opone al espacio geométrico de los mapas y los planos, al espacio euclideo medible racional y homogéneo. La odología prefiere el caminar más que el camino, el sentido de la geografía más que el cálculo métrico. El ser humano lucha entre dos deseos: instalarnos en alguna parte, pertenecer a un lugar; y encontrar en otro lugar un nuevo campo de acción (Careri X-XI). Es el debate entre la estancialidad y la movilidad, entre vivir en el propio país y el exilio.

Estas dos actitudes se pueden comparar los dos enfoques diferentes para visitar una ciudad que propuso Miguel de Tamen en "A Walk about Lisbon". Una posibilidad, "sentir la atmósfera", implica sólo caminar y mirar. La otra es la obligación estética del turista que se pasea con una lista de cosas para visitar y que le sirve de medida del éxito del viaje. La inefable e infalible guía Michelin propone un sistema de estrellas, que ha devenido un código moral para los turistas, con una

descripción de las obligaciones de lo que hay que hacer en cada lugar (Tamen 35). En muchos escritores reconocemos una lucha interna entre caminar sin rumbo y la estabilidad. Tantos escritores como Ramón Gómez de la Serna o Joan Maragall, fueron conscientes de su espacio vital a lo largo de su vida: arraigados en un lugar, en Madrid, Buenos Aires o Barcelona, pero siempre buscando nuevos horizontes. Al ritmo de las pasiones personales y las crisis políticas, se adaptaron a su entorno y fueron modificando el modo en el que experimentaban el espacio y cómo lo manifestaban en sus obras literarias.

El libro de Francesco Careri proporciona algunas de las coordenadas para una cartografía del espacio urbano desde la perspectiva del paseante. En *Walkspaces. El andar como práctica estética* (2002), Careri afirma que es en siglo XX cuando el andar ha adquirido el estatuto de puro acto estético. Su tesis es que se puede construir una historia del andar como forma de intervención urbana, que contiene los significados simbólicos del acto creativo primario: “el errar en tanto que arquitectura del paisaje, entendiendo por 'paisaje' el acto de transformación simbólica, y no sólo física, del espacio antrópico” (21).

Se pueden distinguir tres momentos significativos, perfectamente homologados, de transformación en la historia del arte cuyo punto de inflexión ha sido una experiencia relacionada con el andar. Careri indica la transición del dadaísmo al surrealismo (1921-1924); la transición de la Internacional Letrista

a la Internacional Situacionista (1956-1957); y la del minimalismo al *land art* (1966-1967). Siguiendo esta precisión cronológica se pueden distinguir unos modos de recorrer el espacio urbano que generan a su vez una concepción del mismo: la ciudad banal de Dadá y la ciudad inconsciente y onírica de los surrealistas; la ciudad lúdica y nómada de los situacionistas; y la ciudad entrópica de Robert Smithson.<sup>10</sup> Si el antropólogo es el científico de la disolución, su trabajo debe enfrentarse al del enciclopedista. Mientras que uno construye estructuras y sistemas, el otro cartografía el proceso y estudia las señales de su desintegración.

Lévi-Strauss elaboró las reglas básicas de la disciplina. Cuanto más compleja es la organización cultural de una sociedad, más entropía produce. Cuando más desarrollada es la estructura, mayor es su desintegración. Así pues, mientras que las sociedades "primitivas" o "frías" (cuyo mecanismo comparó Lévi-Strauss con el de un reloj) producían poca entropía, o ninguna, las sociedades "calientes" (asimiladas a los motores de combustión) producían cantidades enormes (Charbonnier).

Así los modos de apropiación del espacio urbano serían: *Anti-Walk*, que se asocia con las actividades Dada, que en 1921, organiza en París una serie de "visitas-excursiones" a los lugares más banales de la

<sup>10</sup> "...the world is slowly destroying itself", dice Smithson en una entrevista, casi toda su producción toma como punto de partida el hecho de valorar la inestabilidad y el cambio en la naturaleza.

ciudad. En 1924 los dadaístas parisinos organizan un vagabundeo a campo abierto. Entonces descubren en el andar un componente onírico y surreal, y definen dicha experiencia como una "deambulación", una especie de escritura automática en el espacio real capaz de revelar las zonas inconscientes del espacio y las partes oscuras de la ciudad.<sup>11</sup> En los años cincuenta, la Internacional Letrista, construye la Teoría de la deriva. El *Land Walk* se inicia en 1966, cuando la revista *Artforum* publica el relato del viaje de Tony Smith por una autopista en construcción. El *land art* es una reelaboración a través del andar de los orígenes arcaicos del paisajismo. En 1967 Robert Smithson termina *A Tour of the Monuments of Passaic*.

Estos nuevos modos de enfrentarse con el espacio pueden resumirse en la *Transurbancia*. La lectura de la ciudad actual desde el punto de vista del errabundeo se basa en las "transurbancias" llevadas a cabo por Stalker a partir de 1995 en algunas ciudades europeas. Entre los pliegues de la ciudad han crecido espacios de tránsito, territorios en constante transformación a lo largo del tiempo. En estos territorios es posible superar la separación milenaria entre los espacios nómadas y los espacios sedentarios. Como afirma Careri:

<sup>11</sup> Louis Aragon en *Le paysan de Paris* presenta la ciudad descrita desde el punto de vista de un campesino que visita la gran ciudad (la propuesta de Simmel) y es víctima de la *vertiginosidad de lo moderno*. "El libro es una especie de guía de lo maravilloso cotidiano que vive en el interior de la ciudad moderna. Es una descripción de aquellos lugares inéditos y de aquellos retazos de vida que se desarrollan más allá de los itinerarios turísticos, en una especie de universo sumergido e indescifrable" (Careri 84).

“En realidad, el nomadismo siempre ha vivido en ósmosis con el sedentarismo, y la ciudad actual contiene en su interior tanto espacios nómadas (vacíos) como espacios sedentarios (llenos), que viven unos junto a los otros en un delicado equilibrio de intercambios recíprocos. La ciudad nómada vive actualmente dentro de la ciudad sedentaria, y se alimenta de sus desechos y a cambio se ofrece su propia presencia como una nueva naturaleza que sólo puede recorrerse habitándola” (Careri, 24).

Esto nos permite adoptar una actitud flexible y abierta respecto a la concepción limitada del espacio urbano, admitiendo la complejidad del doble carácter nómada y sedentario.

## Poemas recorrido

Hay textos que son crónica de un recorrido. Algunos parecen presagio del gesto dadaísta y surrealista y transforman la ciudad. Así sucede en el texto de Andrés Nímero, “Poema Alfa de la gran circunvalación”, publicado en el número 20 de la revista ultraísta *Grecia* (fig. 01, 02 y 03). En opinión de Juan Manuel Bonet, Andrés Nímero es “probable máscara de alguno de los escritores que se movieron en torno a la revista, no nos atrevemos a hacer conjetura sobre su identidad”. Es un poema que desarrolla “una percepción moderna, caótica, de la ciudad. Muchas obras que iban con seudónimo en *Grecia* eran hojarasca, pero éste no era el caso” (Ortiz).

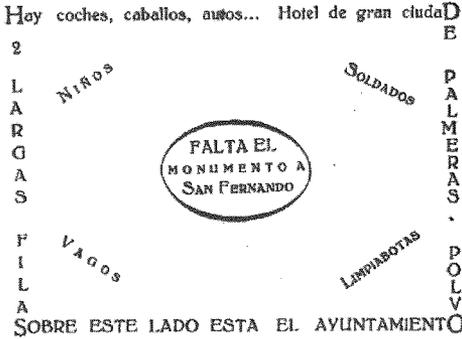
El poema está compuesto por 84 versos y consiste en la descripción enumerativa, según la poética del todo incluido, del trayecto en circunvalación del tranvía 24 con referencias a 8 elementos visuales destacados. Las palabras iniciales construyen un cuadrado, la Plaza Nueva o de San Fernando, donde iniciaba la ruta del tranvía cada diez minutos. Las dos líneas siguientes enmarcan las palabras que aluden al ruido del inicio del recorrido y dibujan las vías del tranvía: SUENA UNA CAMPANA Y RUEDA UN TUMULTO DE HIERRO VIEJO.

El poema describe la ciudad vista desde el tranvía con particular atención a los topónimos, las calles que cruza en el recorrido: Plaza de la Constitución de San Francisco, la Catedral, Plaza del Triunfo, Arco de Mañara, Puerta de Jerez, El Ceibo sagrado, la Pasarela, Puerta de la Carne, Puerta del Osario, la Trinidad, Capuchinos, Hospital civil, Hospital militar, el Arco de la Macarena. Este caso es de particular interés porque el juego verbo-visual genera un triple juego de sentido fónico y visual: es el arco de la Macarena donde se cantan las saetas la noche del viernes santo; alude también al arco y las flechas; y, en tercer lugar es una visualización de la manivela de control que usaban los tranvías para aumentar o disminuir la velocidad y que coincide exactamente con la forma dibujada, en una especie de caligrama.

Continúa con las columnas de Hércules. Estas columnas romanas fueron erigidas en 1574, con estatuas de Hércules y de Julio César. La Avenida del

# POEMA ALFA DE LA GRAN CIRCUNVALACION

## 0'35 ptas.




---

SUENA UNA CAMPANA Y RUEDA UN TUMULTO DE HIERRO VIEJO...

---

El cobrador moja los dedos  
y arranca el  
billete.  
(El cobrador nunca se afeita) y fuma...  
Trin... Trin. Tlan, lion. Marcha el vehículo.  
Plaza de la Constitución de San Francisco.  
La Audiencia está quemada.  
Se ennegreció la Justicia.  
Una cocinera manda detener el tranvía  
y sube con un gran cesto.  
La Catedral.  
Por la Plaza  
del Triunfo  
Pasa  
un  
cura  
con un rojo quitasol.  
Rechina la curva

[Fig. 1] Nímero, Andrés. "Poema alfa de la gran circunvalación". *Grecia: Revista de Literatura* (octubre, 1919), p. 12.

y la estridencia se va  
 por el Arco de Mañara  
 Puerta de Jerez. El Ceibo Sagrado...  
 (antes de Rebello, fué Sicomoro)  
 En su copa no está el loro.  
 La Pasarela es el armazón del Municipio.  
 Arboles y la Casa de Socorro.  
 Estamos en la Puerta de la Carne ( Plaza Monumental  
 ( Toreá Joselito.  
 La carne adherida al hueso:  
 Puerta del Osario. Sandías.  
 Perneo. Laguna. Laboratorio.  
 La Trinidad: Cárcel de las Santas Patronas.  
 Fábricas. Por aquí se va a Miraflores.  
 Ruum... Ruum... Ruum...  
 Y llegamos a Capuchinos.  
 Templo de aldea.  
 ¡Ya se quedó atrás el DOLOR  
 De los tuberculosos!  
 El dolor persiste sin embargo  
 Los pobres sin albergue:  
 Sanchezdalp.  
 Camino del cementerio.  
 Hospital civil.  
 Hospital militar.  
 (¿Un civil es militar?)  
 Lejos destila la lepra.  
 (Coeur de Jeannete)  
 «Llevaba una mano fuera...»



«Mare mía e la Esperansa...»

(Tambores... Cornetas.)  
 (MEDIODÍA DEL VIERNES)

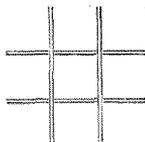
La Feria. No es Jueves.

□ Hércules □

El amor ronda

Por la planicie afrodisiaca y cínica. Cine.  
 Entre la Avenida del Amor Profano  
 Y la calle del Amor de Dios

EUROPA  
Aquí fueron:  
Barrera  
Variedades  
Amigos del Arte  
Realito  
Todo, todo torrefacto.



La vejez de Novedades  
La Campanilla y la Campana.  
Caramelos y juguetes.

**Ruido** El prestigio de calle Serpes

Sujeta esquinas. Tránsito ininterrumpido.  
La Fiambrera.  
Comestibles.  
Málaga. A las 8 hay pescado.  
O'Donnell - La Magdalena.  
Una triste fuente seca en el Pacífico.  
*¡The Seville Water Works!*  
Y vamos por Méndez Núñez.  
Hotel. Hostal. Fonda. Hospedería.  
Novios de moro.  
*The Berlitz School.*  
El Arte ha roto la monotonía.  
De la contrata.  
PLAZA NUEVA. San Fernando.  
Se ha completado el ciclo.  
Llegada. Es de noche.  
El tranvía. - Minotauro número **24**

Enciende su ojo rojo  
Y busca otra vez el camino.

ANDRÉS NIMERO



[Fig. 3] Nimero, Andrés. "Poema alfa de la gran circunvalación". *Grecia: Revista de Literatura* (octubre, 1919), p. 13.

Amor Profano, la calle del Amor de Dios, el café Novedades, la Campanilla y la Campana (una famosa pastelería que todavía existe, para enfilarse la calle Sierpes, el centro neurálgico de la Sevilla comercial de la época. Sigue por Málaga, O'Donnell, la iglesia de la Magdalena, el no funcionamiento de una fuente le permite espetar un comentario irónico: *Seville Water Works*.

Termina por Méndez Núñez para regresar a la Plaza Nueva, el lugar donde empezó el recorrido y completar la "circunvalación". El tranvía enciende una luz solitaria, como un cíclope que se pasea en la noche, en alusión a la figura monstruosa del Minotauro.

### Poema-lista de calles y lugares

En otra posibilidad de enfoque del espacio urbano la lista es de carácter caótico, expresando la poética del etcétera. Rubén Darío celebra en su "Canto a la Argentina" la materialidad de la ciudad y en un esfuerzo de prosopopeya se fija en su respiración:

“Trápagos, fuerzas urbanas,  
 trajín de hierro y fragores,  
 veloz, acerado hipogrifo,  
 rosales eléctricos, flores  
 miliunanochescas, pompas  
 babilónicas, timbres, trompas,  
 paso de ruedas y yuntas,  
 voz de domésticos pianos,

hondos rumores humanos,  
clamor de voces conjuntas,  
pregón, llamada, todo vibra,  
sensación de un foco vital,  
como el latir del corazón  
o como la respiración  
del pecho de la capital”  
(Darío 242).

Es una de las primeras representaciones poéticas de la ciudad de Buenos Aires considerada como capital moderna, que permite adivinar todo el programa que las vanguardias emprenderán en las décadas siguientes. Buenos Aires concentra, además, en la primera mitad del siglo XX, todo el énfasis latinoamericano en la celebración poética urbana. Es la ciudad, en oposición a las demás ciudades, mucho más pequeñas, del interior del país. Sólo en Buenos Aires es posible la «cosmópolis» del proyecto de Rubén Darío.

Un muy conocido poema de Miguel de Unamuno, del *Romancero del destierro* (1928), construye una lista de nombres de ciudades españolas, muchas de difícil pronunciación que, según considera, constituyen “el tuétano intraducible/ de nuestra lengua española”:

“Ávila, Málaga, Cáceres,  
Játiva, Mérida, Córdoba,  
Ciudad Rodrigo, Sepúlveda,  
Úbeda, Arévalo, Frómista,  
Zumárraga, Salamanca,  
Turégano, Zaragoza,

Lérida, Zamarramala,  
 Arrancudiaga, Zamora.  
 ¡Sois nombres de cuerpo entero,  
 libres, propios, los de nómina,  
 el tuétano intraductible  
 de nuestra lengua española!”  
 Hendaya 12.07.1928 (Unamuno 278-280).

En la soledad del exilio el eco de una fonética peculiar asociada a unas ciudades revela en el añorado Unamuno el recuerdo de la lengua que representa a su país.

El poeta valenciano Vicent Andrés Estellés incorporó en muchos de sus poemas los nombres de las calles de la ciudad de Valencia. En uno en particular, escribió (e inscribió) la miseria moral de los años de la dictadura con una (en apariencia) simple enumeración de calles del centro de la ciudad. El título del poema y el epígrafe de Ausiàs March, “así como aquel que es condenado a muerte”, aluden a esa presencia de la muerte.

#### COS MORTAL

Sí com aquell que és jutjat a mort  
 Ausiàs March

TRINQUET dels Cavallers, La Nau, Bailén,  
 Comèdies,  
 Barques, Transits, En Llop, Mar, Pasqual i Genís,

Sant Vicent, Quart de fora, Moro Zeit, el Mercat, Mercé, Lope de Vega, Colom, Hernan Cortés, Trenc, Ciril Amorós, Pelayo, Campaners, Palau, Almirall, Xàtiva, Cabillers, Avellanes, Pouet de Sant Vicent, Cavallers, Sant Miquel, Roters, Sant Nicolau, Samaniego, Serrans, Rellogte Vell, Sant Jaume, Juristes, Llibertat, Soledat, Ballesters, Bonaire, Quart de dins, Blanqueries, Llanterna, l'Albereda, Correus, Nules, Montolivet, Gil i Morte, Espartero, Miracle, Cordellats, Misser Mascó, Minyana, el Portal de Valldigna, Porxets, Soguers, Navellos, Querol, Reina Cristina, Mayans i Ciscar, Temple, Ponts de la Trinitat, del Real, de la Mar, d'Aragó, dels Serrans, de Sant Josep, de l'Àngel.

I l'Avenida del Doncel Luis Felipe Garcia Sanchiz (Andrés Estellés 55).

La poesia pertenece al *Llibre de meravelles* de Vicent Andrés Estellés. El poema contine 69 topónimos de la ciudad de Valencia: calles, avenidas, plazas y puentes, ordenados en versos alejandrinos. Excepto el último, “Y la Avenida del Doncel Luis Felipe García Sanchiz”, que rompe la armonía del conjunto. El título y la cita de Ausiàs March acerca del condenado a muerte, remiten a una de las mayores fuentes de inspiración de la poesía de Estellés. En “Cos mortal”, se produce un contraste entre todo el cuerpo del poema y el último verso, que aparece separado del resto por un espacio en blanco. La primera parte es una enumeración de nombres de calles de Valencia, que hacen referencia a

personajes históricos, muchos de ellos valencianos: En Llop, Pasqual i Genís, Sant Vicent, Moro Zeit, Querol, Mayans i Ciscar; a oficios o estamentos tradicionales: Campaners, Cabillers, Cavallers, Juristes, Ballesters, Blanqueries, Cordellats, Navellos; a costumbres, a lugares, etc. Algunos son nombres muy sugestivos, como «Soledat» i «Llibertat». Todos estos nombres de calles, elegidos cuidadosamente por su sonoridad y por sus efectos rítmicos, contrastan con el último verso: «I l'Avenida del Doncel Luis Felipe Garcia Sanchiz». Este fue el nombre oficial que recibió, durante la dictadura franquista, l'Avinguda del Port.

El poema-plano de Estellás tiene ecos de la vanguardia y destaca en el conjunto de una obra eminentemente realista. Sería un muy buen ejemplo de poesía hiperlocalista, absolutamente insignificante fuera de su contexto social y literario (y por tanto intraducible) porque está construida con la materia semánticamente vacía de una serie de nombres propios. Pero la fuerza y la originalidad se encuentra en el hecho que el poeta consigue trazar, con la fuerza de la simple combinación eufónica de topónimos, una evocación, el itinerario de una vida en los tiempos miserables de la posguerra, las huellas de una memoria indisolublemente unida a la ciudad de Valencia, memoria -parece sugerir- que le acompañará a la tumba. El espacio en blanco que separa el último verso (en español) crea una especie de abismo toponímico, y sirve como denuncia de la intervención sobre la toponimia urbana, el callejero, de los vencedores de la guerra civil contra el pueblo valenciano y sus signos. Con el nombre del hijo del escritor fran-

quista Federico García Sanchiz rebautizaron la Avenida del Puerto hasta 1975, una denominación tan pomposa que se quiso imponer a la tradicional, estrictamente topográfica. Luis Felipe García Sanchiz fue un requeté que murió en el hundimiento por los republicanos del crucero Baleares, el 6 de marzo de 1938.

Su padre, Federico García Sanchiz (Valencia 1886), fue periodista y escritor, y se hizo famoso con sus «charlas». Uno de sus aportes a la cultura de la dictadura fue poner en uso la palabra “españollear”, que explicaba en los siguientes términos: “Los siglos XIX y XX crearon y afirmaron la anti-España. Salí yo a correr tierras y, al observar la insidia con que se nos combate y convencido de que muchas de nuestras ideas y actitudes clásicas son de un valor universal y permanente, me consagré a su predicación con el fervor de un misionero, y en ello sigo”.<sup>12</sup>

El poema traza un mapa de la ciudad de Valencia que es difícil de seguir sobre el plano e imposible de hacerlo en la realidad, por el inmenso desorden de las calles tal como son presentadas por Estellés. En cambio, el ritmo y la eufonía en los alejandrinos crea una nueva realidad que es un canto a la muerte, una elegía a la desaparición y a la supervivencia de una realidad topográfica durante la dictadura. En la parte central del poema hay un re-

<sup>12</sup> A partir de este poema, Toni Sendra y Carles Chiner acaban de estrenar *Cos mortal*, una película que cuenta la historia de una ofuscación y de una liberación: el protagonista Horacio, mientras trabaja para el servicio de limpieza de la ciudad, prepara un documental sobre el poeta de Burjassot. No pretende desvelar nada nuevo sobre Estellés, tanto desde el punto de vista biográfico como poético, sino rendirle homenaje.

trato o un mapa de la ciudad a partir de los nombres de sus calles, que evocan un mundo popular atávico pero todavía vivo, en oposición a la realidad ficticia, pomposa y hueca, impuesta por la dictadura.

## Conclusión

Italo Calvino escribió en "Il viandante nella mappa" unas palabras que nos devuelven a la reflexión inicial sobre formas alternativas de la cartografía:

“La forma più semplice di carta geografica non è quella che ci appare oggi come la più naturale, cioè la mappa che rappresenta la superficie del suolo come vista da un occhio extraterrestre. Il primo bisogno di fissare sulla carta i luoghi è legato al viaggio: è il promemoria della successione delle tappe, il tracciato di un percorso. Si tratta dunque di un’immagine lineare, quale può darsi solo in un lungo rotolo (...) La necessità di comprendere in un’immagine la dimensione del tempo assieme a quella dello spazio è origine della cartografia. Tempo come storia del passato (...) E tempo al futuro: come presenza di ostacoli che si incontrano nel viaggio, e qui il tempo atmosferico si salda al tempo cronologico (...) La carta geografica insomma, anche se statica, presuppone un’idea narrativa, è concepita in funzione di un itinerario, è Odissea” (23-24)<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> La forma más sencilla del mapa geográfico no es la que actualmente parece la más natural, es decir, el mapa que representa la superficie del suelo como si fuese vista por un extraterrestre. La primera necesidad de fijar los lugares en un mapa va ligada al viaje: es el recordatorio de la sucesión de etapas, el trazado de un recorrido. (...) La necesidad de resumir en una imagen la dimensión del tiempo junto a la del espacio está en el

Las dos formas de recorrido urbano que nos ofrecen los dos tipos de poema a los que me he referido aquí son muestras del poema recorrido cerrado y del poema lista incompleta. Son también modos de concentrarse en una realidad endótica (opuesta a exótica), fijándose en lo aparentemente poco importante, los detalles del recorrido que nos cuesta ver. Son modos alternativos de caminar por la ciudad y de dibujar o escribir su plano. La carto-grafía.

### Referencias bibliográficas

Alazraki, Jaime. "Enumeration as Evocation: On the Use of a Device in Borges Latest Poetry", *Borges, the Poet*. Ed. Carlos Cortinez, Fayetteville: The University of Arkansas Press, 1986, pp. 149-57.

Estellés, Vicent Andrés. *Llibre de meravelles*. València: Tres i Quatre, 1976.

Asendorf, Christoph. *Batteries of Life: on the history of things and their perception in modernity*. Berkeley: University of California Press, 1993.

Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes, I*. Paris: Gallimard, 1975.

Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.

Bohn, Willard. *Reading Visual Poetry*. Madison, New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 2010.

Bonet, Juan Manuel, ed. *Las Cosas Se Han Roto. Antología De La Poesía Ultraísta*. Sevilla: Editorial Fundación José Manuel Lara Editorial, 2012.

Borges, Jorge Luis, *Narraciones*. Madrid: Cátedra, 1998.

Borges, Jorge Luis. *Los conjurados*. Madrid: Alianza, 1985.

origen de la cartografía. El tiempo como una historia del pasado (...) Y el tiempo en el futuro: como la presencia de obstáculos que se van encontrando a lo largo del viaje, y ahí el clima se une con el tiempo cronológico. (...) En definitiva, el mapa geográfico, si bien es estático, presupone una idea narrativa, está concebido en función de un itinerario, es una odisea.

- Borges, Jorge Luis. *Prosa completa*, vol 2. Barcelona: Bruguera, 1980.
- Brochu, André. *Roman et énumération. De Flaubert à Perec*. Montréal: Presses universitaires de l'Université de Montréal, 1996.
- Calvino, Italo. "Il viandante sulla mappa." *Collezione di sabbia*. Milano: Mondadori, 1990, pp. 23-29.
- Careri, Francesco. *Walkscapes : el andar como práctica estética = Walking as an aesthetic practice*. Land & scape series. Barcelona: Gili, 2002.
- Charbonnier, Georges ed. *Entretien Avec Claude Lévi-Strauss*. Paris Union Generale d'Editions, 1961.
- Darío, Rubén. "Canto a la Argentina." *Prosas profanas*. Biblioteca La Nación. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2000.
- Eco, Umberto. *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009 [English version *The Infinity of Lists: An Illustrated Essay*. New York, Rizzoli, 2009].
- Gardiner, Ben. *Critiques of Everyday Life: An Introduction*. London: Routledge, 2000.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Obras completas III. Ramonismo I. El rastro. El circo. Senos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1998.
- Ortiz, Braulio. "Todo Lo Que Venga, Lo Que Sea Nuevo." *Diario de Sevilla* 23.04.2012.
- Perec, Georges. *Penser/Classer*. Paris: Hachette, 1985.
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu. Du Côté de chez Swann*. Vol. I. Paris: Gallimard, 1973.
- Spitzer, Leo. *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Trans. Raimundo Lida. Colección de estudios estilísticos, Anexo 1. Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología. Buenos Aires: Imprenta y Casa editora "Coni", 1945.
- Tausiet, Antonio. *Los grandes inventos del TBO*. Web. 30 Jan. 2014.
- Unamuno, Miguel de. *Poesie*. Firenze: Vallecchi, 1968.
- Young, Liam. "On Lists and Networks. An Archaeology of Form." *Amodern 2: Network Archaeology*. <http://www.amodern.net/article/on-lists-and-networks/Web>. 11 Feb. 2014.