

Rafael Gumucio y la arquitectura imperfecta

Rafael Gumucio and the imperfect architecture

José Joaquín Parra Bañón

Universidad de Sevilla

jjpb@us.es

La arquitectura construida con palabras que se levanta en la literatura chilena reciente tiene algunas características comunes con la arquitectura que proyectan los arquitectos chilenos contemporáneos. De ambas, algunos casos ejemplares, se ha reconocido su calidad excepcional. Más allá de su nombre, hay afinidades entre la obra de, por ejemplo, Alejandro Zambra y Alejandro Aravena. Investigar los escenarios de *El galán imperfecto* y estudiar las escenas que en ellos suceden permite analizar la arquitectura que imagina Rafael Gumucio: la arquitectura que trasplanta desde la realidad urbana a la novela y qué ideas tienen acerca de lo que es una casa, o qué trascendencia tienen para sus personajes los lugares en los que pierden la virginidad.

Palabras clave: Rafael Gumucio, *El galán imperfecto*, arquitectura chilena contemporánea.

The architecture built with words in recent Chilean literature has some common characteristics with the architecture designed by contemporary Chilean architects. Of both, of some exemplary cases, their exceptional quality has been recognized. Beyond its name, there are affinities between the work of, for example, Alejandro Zambra and Alejandro Aravena. Investigating the scenarios of *El galán imperfecto* and studying the scenes that take place in them allows us to analyze the architecture that Rafael Gumucio imagines: the architecture that transplants from the urban reality to the novel and what is his idea of what a house is, or the transcendence that for their characters have places where they lose their virginity.

Keywords: Rafael Gumucio, *El galán imperfecto*, Contemporary Chilean Architecture.

En *Los recuerdos del porvenir* (1963) Elena Garro hace hablar a una ciudad: Ixtepec habla de sí misma desde el subsuelo, de lo que siente, de lo que piensa y de todo aquello que contiene, con su propia voz, como un personaje esencial, sin necesidad de traductores ni de que ninguno de sus habitantes le preste las palabras que precisa para expresarse¹. En *Todos los nombres* (1997) José Saramago fuerza a expresarse al techo de una casa que tiene una sola habitación: el del cuarto en el que se cobija, casi eremita, Don José, y que es apenas un apéndice hueco, o una minúscula excrecencia calcárea, de la monumental Conservaduría General del Registro Civil. El techo, siempre que quiere, se dirige admonitoriamente a su único y agónico residente. En *Los recuerdos del porvenir* la ciudad narra desde la tierra los sucesos acontecidos en su superficie: relata la crónica de los hechos de los que ella ha sido sede. La ciudad expone, explica, recuerda y musita, aunque a diferencia de los muertos de Rulfo, nunca conversa. El techo no describe: reflexiona, filosofa, especula desde las alturas y dialoga ocasionalmente con el protagonista de la historia para reprocharle sus acciones, para advertirle acerca de las amenazas que lo acechan afuera. En *El galán imperfecto* (2017) Rafael Gumucio hace hablar a una casa: obliga a decir unas frases, casi de protesta, a un departamento sin memoria, situado en un edificio cualquiera de una calle vulgar que discurre por una ciudad deshumanizada. Ese refugio, gris y novicio, inhóspito y femenino, será el último escenario de este cinematográfico relato de amor emasculado².

En *Los recuerdos del porvenir*, en *Todos los nombres* y en *El galán imperfecto*, al igual que en *Pedro Páramo*, en el *Libro del desasosiego* y en *El obscuro pájaro de la noche*, la arquitectura y la literatura mantienen relaciones carnales. No se ayuntan en secreto ni se avergüenzan de la cópula: lo hacen a plena luz del día y en el espacio público, como en el libro quinto de *Anábasis* dijo Jenofonte que hacían, al contrario de lo que acostumbraban los griegos, civilizados, otros de los pueblos que conoció durante *La expedición de los diez mil*.

En *El galán imperfecto* la arquitectura que sirve de escenario para situar los sucesos principales que en ella se relatan es afín, en su desnudez y en su elocuencia, a la arquitectura chilena contemporánea. Su arquitectura, levantada con palabras, comparte con la arquitectura construida en el tiempo y el espacio algunas de las características que particularizan a una y otra al tiempo que las hermanan, características que a menudo están más relacionadas con las formas de uso que con la apariencia de las formas. Como en otros casos ejemplares de la literatura chilena más reciente, la arquitectura se presenta apenas esbozada, bosquejada de perfil a grandes rasgos, no todos ellos esenciales, que la dibujan más como un desvaído paisaje de fondo que como un detallado plató de rodaje. Una arquitectura con la que los personajes apenas mantienen relaciones afectivas, de la que solo tienen pocas sensaciones, que con frecuencia no van más allá de una

¹ Elena Garro concluye la redacción de *Los recuerdos del porvenir* en 1953, aunque no se publicará hasta 1963.

² Las citas que se incluyen en el artículo están tomadas de la primera edición, de mayo de 2017, de Gumucio, Rafael. *El galán imperfecto*. Santiago de Chile: Random House, 2017.

débil consideración de pertenencia. Arquitecturas sin precisión, descritas sin esfuerzo (o con el esfuerzo que exige la concisión), limitándose a vagas generalidades que omiten, entre tantos otros aspectos tenidos en cuenta desde el siglo XIX, referir el comportamiento de la luz o cuál es la holgura del espacio; que, enemigas de Gustave Flaubert en *La señora Bobary*, de James Joyce en *Ulises* y de Georges Perec en su *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino* o en *La vida instrucciones de uso*, evitan hablar de la situación, la localización, las dimensiones, el color, el contenido, la temperatura o la presencia y disposición del mobiliario; que dicen puerta o habitación, departamento o dormitorio, como si con citar algunos nombres comunes se hubiera dicho todo cuanto es conveniente decir de ella.

Respecto de la arquitectura que incluye en su novela, Gumucio opta, al igual que Alejandro Zambra en *La vida privada de los árboles* o en *Bonsái*, por una rigurosa economía verbal que aproxima sus apreciaciones de ella a las anotaciones orientativas que algunos autores teatrales dan acerca de las cualidades del escenario que imaginan para representar sus escenas. No hay aquí, por tanto, proyecto, innovación, invención de una arquitectura específica: hay arquitecturas convencionales que el escritor, por considerarlas suficientemente conocidas, no se detiene a detallar. La arquitectura no representa a nada, salvo a sí misma. No es metafórica: no es el castillo, ni la torre ni la caverna traumática. Los lugares no son ficticios: son ordinariamente reales. Los lugares más amplios son ciudades desmedidas y desmemoriadas, o fragmentos de ellas; barrios o calles de las que no siempre se sabe el nombre, aunque sí que forman parte de la cartografía especulativa de Santiago de Chile, ya que la capital se infiltra, como el aire contaminado que la corona, por las oquedades del texto y se lo apropia. Los lugares domésticos son departamentos de clase media, más o menos adinerada, o de clase media-alta venida a menos, en los que residen jóvenes profesionales apáticos que, no obstante, se pueden permitir razonables seguros médicos.

La omisión de la fisonomía de la arquitectura en la novela chilena más reciente, así sea de la casa o de la ciudad, va en paralelo a la renuncia de no pocos escritores (de Natalia Berbelagua a Alberto Fuguet) a la caracterización física de los personajes, de los que acostumbran a dar una información somera para que sea el lector quien los complete de acuerdo con su propia capacidad de invención. Esta ausencia, más propia del cuento que de la novela, característica de los relatos bíblicos y de la épica grecolatina, no es tanto una cuestión de estilo, o de género literario, cuanto un signo de desconfianza: la literatura abdica del trabajo que supone la narración del lugar, sumisa frente a la proliferación de imágenes que, producidas por otros medios, contaminan y dislocan la realidad hasta hacerla irreconocible. El escritor es consciente de que cualquiera de sus potenciales lectores sabe lo que es un departamento chileno (o que con toda probabilidad vive en uno de ellos), y de que muy pocos podrían saber qué es un departamento «boutique» proyectado por Alejandro Aravena, por Mathias Klotz o por Smiljan Radic, del mismo modo que, de acuerdo con Juan Benet en "Épica, Noética, Poiética...", todo lector de la *Divina comedia* sabía qué era

un lagarto, pero no quién Minos, Radamantis o Sarpedón, los tres hermanos enviados por Dante al Infierno para que ejercieran de jueces³.

El título de *El galán imperfecto* está tomado, de acuerdo con la cita que precede al índice (*Uno, Dos, Tres, Cuatro, Cinco*), de un poema de Nicanor Parra ("El galán imperfecto", *Versos de salón*, 1962)⁴ en el que se define a este tipo de hombre recién casado como aquel que lee una revista (pienso que ilustrada, más bien saturada de fotografías de elegantes modelos transitando por la pasarela que de cuestiones filosóficas) al mismo tiempo que su novia desbroza la tumba en la que yace su padre (y en la que quizá ha depositado su ramo de flores de recién casada). Su "novia triste", aclara el poeta (quien los espía escondido tras una columna de ese cementerio, al igual que Gumucio vigila a sus amantes asomándose, indiscreto y orsonwellesiano, por las ventanas sin cortinas de sus dormitorios), situando al galán sonriente en el extremo opuesto, no tanto del improbable cementerio ginebrino en el que él lee mientras ella se afana en arrancar la maleza que perjudica y afea la sepultura paterna, cuanto de la realidad objetiva que los distancia. Cualquier galán imperfecto, para acceder a esa categoría, hojea distraído revistas semanales impresas a todo color, dedicadas a la decoración del hogar y a la moda, en el departamento inhóspito y sin alma que comparte con su novia en una calle deslavazada de Santiago, de Valparaíso o de Concepción (como preferiría Thomas Harris), incapaz de compartir con ella su tristeza: inhabilitado para convivir.

Esta incapacidad, quizá congénita, quizá aprendida de sus progenitores durante su infancia o en sus estancias adolescente en el extranjero, más en el ámbito anglosajón que en el mediterráneo, la evidencia Gumucio en las páginas finales de su moraleja, en el capítulo *Cinco*, cuando el actor principal, una vez que ya circunciso se reencuentra con Valentina Lira y, ya despreciado por ella, se refugia en el departamento de Tamara para confesarle no tanto que quiere casarse con ella (unirse definitivamente a ella), cuanto que quiere vivir en ella, dentro de ella, en el mismo lugar que ella: recluirse en la habitación en la que ella anida en su soledad de novicia.

El desplante de Valentina, de su novia recién venida a su patria tras su viaje equinoccial a Vietnam, a Indochina, experimentando el sudeste asiático, se produce en el cementerio en el que los empleados del Hogar de Cristo acaban de sepultar a su padre, que murió de frío en una pieza desvencijada de la calle Copiapó: un "terrible cementerio de mierda en que nadie tiene menos de setenta mil años", le dice ella a él en la página 182. Después vienen las ocho escenas en las que se subdivide el capítulo final. En la primera, el galán llega al departamento de Tamara directamente desde el cementerio: llega, en la denominación analógica de la amiga de su exnovia, al "invernadero", a la "tumba de otra persona", al "living de mi casa", donde él se sienta a pensar en su fracaso y le dice, como dijera casi

³ Benet, Juan. "Épica, Noética, Poética...", en *Puerta de tierra*. Madrid: Seix Barral, 1970.

⁴ "Una pareja de recién casados / se detiene delante de una tumba. / Ella viste de blanco riguroso. // Para ver sin ser visto / yo me escondo detrás de una columna. // Mientras la novia triste / desmaleza la tumba de su padre / el galán imperfecto se dedica a leer una revista".

quinientos años antes Michel de Montaigne mientras rehabilitaba la torre en la que escribiría sus *Ensayos*⁵: “Necesito un lugar donde pensar. Necesito un lugar donde pueda no ser nada de lo que fui”. Esa, salvo excepciones, es una de las circunstancias de buena parte de la arquitectura chilena, que hoy es como decir de la arquitectura universal, más significativa de este prematuro siglo XXI, tanto de las obras de autor (pensemos en la casa en la península Coliumo de Muricio Pezzo y Sofía von Ellrichshausen) como de las obras convencionales que proliferan en las periferias lujosas (pensemos en los prismas que, para su desgracia, erizan de espetos premodernos los acantilados de Reñaca): que proyecta lugares en los que pensar y no en los que vivir; casas en las que “no ser nada” en vez de casas para ser confortablemente habitadas; lugares genéricos y no habitaciones en las que se pueda sentir. Es decir, y tal y como Tamara le reprochará a Antonio respecto de sí misma, “Soluciones habitacionales”, como si la casa fuese la simple respuesta material a un problema físico, a una ecuación matemática, a un derecho y no a una cuestión existencial.

Los descriptores de la realidad son proclives a obligar a sus actores a vivir en las casas en las que ellos antes han vivido, en las arquitecturas que mejor conocen por la razón de haber sido usuarios previos de ellas. En general, estos eluden el riesgo de ejercer de arquitectos proponiendo arquitecturas ideadas por ellos. También evitan, al contrario que la publicidad, recrear en sus historias soluciones experimentadas por la arquitectura que podríamos denominar «de autor»: elegir para las situaciones que narran sitios propuestos por la arquitectura maestra. No es raro que sus personajes, a consecuencia de ello o porque lo contrario, como digresión, podría distraer al lector del cauce central de la historia, adolezcan de limitaciones similares⁶. De ahí que ni de la noción de casa ni del criterio estético del galán haya que fiarse en demasía: su formación, en esta y otras materias, se le antoja deficiente al lector que lee como detective, no tanto por los argumentos a los que recurre cuanto por la ausencia de ellos. Respecto de la arquitectura, por ejemplo, en un momento en el que se sincera con el doctor Wagner, quien le diagnostica y le prescribe el ancestral, y traumático, remedio de la circuncisión, y refiriéndose en 1.4 a la basílica de San Pedro del Vaticano, coronada por Michelangelo Buonarroti y enfocada por Gian Lorenzo Bernini, le confiesa que esta se le antoja “horrible, si quiere que le diga la verdad, suntuosa, histórica y horrible como un traspbordador espacial de la fe”. Esta animadversión hacia la arquitectura histórica, o tal vez solo hacia la monumental que le recuerda a las aeronaves de *Star Wars*, o tal vez a toda aquella infectada por los gérmenes de la memoria, se enfatiza cuando en 3.11 se le da la palabra a Valentina para que desde Roma diga:

⁵ Jorge Edwards, en *La muerte de Montaigne* (2011), informa acerca de algunas relaciones entre el ensayista y el lugar que elige y adecua para convertirlo en su taller: en su lugar de creación. También respecto de su decepción cuando él mismo lo visitó.

⁶ Esto no siempre es defecto: muy al contrario, a menudo es virtud. Sirva para confirmarlo la abundancia de intentos fallidos, la miríada de escritores recientes que han pretendido hacer de la arquitectura, o de sus gestores, el asunto nuclear de su relato. El argentino-mexicano Nicolás Cabral sirve de ejemplo: ni *Catálogo de formas* ni *Las moradas* son, en este sentido y a pesar de su título y de la formación arquitectónica del autor, ejemplares.

Obeliscos ridículos por todas partes, ruinas sobre ruinas y más ruinas, Antonio, iglesias y más iglesias que no sé por qué se llaman basílicas, árboles más viejos que la historia misma [...] Todo es demasiado lindo en Roma, todo se pierde en la historia que no me importa porque no me la puedes explicar tú [...] esta ciudad, que es como un sueño dentro de una pesadilla dentro de un sueño dentro de otra pesadilla [...] necesito fealdad para poder respirar sin pensar en ti (Gumucio, 120).

En la página 192 se formulan otras singularidades de la arquitectura en la que, en determinadas y lecorbuserianas franjas horarias, se cobijan los solitarios chilenos y las chilenas solteras de las que hablan Rafael Gumucio y Alejandro Zambra, Lina Meruane y Alejandra Costamagna, y también, en ocasiones, Diamela Eltit o Roberto Bolaño en la distancia. Una vivienda de célibe, de monje etimológico⁷, “tan despojada, tan limpia en que no existo, en que no mancho, en que no explico nada, en que podría morir”: una casa vítrea, o metálica, o tal vez plástica, incapaz de registrar las huellas de la vida, de desgastarse por el roce continuo de la mano que la toca o que la acaricia. Un departamento, dice él respecto del de ella, que no es cómodo pero que es el “único lugar del mundo en el que descanso”, “el único lugar más o menos razonable que me queda. Aquí puedo hablar sin sentir que todo se va al vacío. Tengo la necesidad de esta ventana, de estos muros blancos”, entre los que él aspira a residir por turnos, sin molestarla, sin manchar nada, como si la casa, y no el templo, tuviera que ser el lugar que por definición hay que preservar de la mácula.

Se filtra aquí, tal vez irónicamente, una vieja idea de virginidad, un caduco concepto de arquitectura virginal que ha trascendido a arquitectura de los últimos decenios y que se ha inoculado en las nociones asépticas de la casa, reivindicada por los arquitectos de lo albo y de lo terso, como son John Pawson o Aires Mateus, el inglés David Chipperfield o el íbero Campo Baeza, y que ha echado raíces en la de otros que temen que fotografíen sus obras el día después de ser inauguradas, tras haber sido mancilladas por el uso⁸. Los antiguos arquitectos de lo blanco, del Le Corbusier que aprendió en las islas griegas a componer volúmenes o del Álvaro Siza que leyó en la arquitectura vernácula la lección de los hábitos, admitieron la arruga y la fisura, lo pálido y lo áspero, e incorporaron a sus límites la improvisación y la ternura de lo inacabado y de lo incompleto.

El departamento santiaguino de Tamara tiene las paredes blancas y despojadas, como si lo hubiera proyectado Toyo Ito para su cuñada viuda en Nakano⁹. Un lugar prístino, una caverna encalada, un útero adulto en el que

⁷ En el sentido en el que define monasterio y monje Isidoro de Sevilla en el siglo XI en sus *Etimologías*.

⁸ Algunas relaciones entre arquitectura y virginidad se plantean en el capítulo final del ensayo *Bárbara arquitectura bárbara, virgen y mártir*, de José Joaquín Parra (2007).

⁹ Acerca de este proyecto de Toyo Ito para Nobuko Goto, ver el capítulo III.1, “La casa U blanca, demolida en 1997” del ensayo *Arquitecturas terminales. Ver Teoría y práctica de la destrucción*, de José Joaquín Parra (2009).

no varía, a lo largo de los días o de las estaciones, ni el calor ni la intensidad de la luz. "Estoy enamorado de tu casa", le dice el galán incompleto a su anfitriona, a la mujer que le pide que se vaya de inmediato de allí. Estoy enamorado de tu casa, le explica para convencerla de que lo asile, porque "quepo sin ocupar un centímetro de más"; estoy, insiste retóricamente, enamorado de "Ese lugar en que tengo lugar", "enamorado de la idea de vivir en este lugar. Estoy enamorado de un lugar". La casa es, como el vago intruso aventura en su monólogo, si acaso alcanzáramos a entender el significado profundo de este juego de palabras, el lugar en el que uno tiene lugar. El amor, al igual que dice Ernesto Sabato respecto de la trigonometría¹⁰, nada le añade a este postulado elemental de la arquitectura, a esta teoría formulada desde la literatura debido a que hoy la arquitectura es incapaz de detenerse a reflexionar respecto de sí misma.

"Puedo quedarme en una casa que no sea mi casa" del mismo modo, piensa o pronuncia él en el segundo apartado del capítulo, "que puedo vivir una vida que no sea mi vida", enunciando así otro de los principios de la arquitectura efímera de hoy: la puesta en crisis de la noción de pertenencia, que, en el caso de la casa, es más compleja y profunda que la noción de propiedad. La idea ancestral, visceral, genética de casa, se fundamenta en una relación de correspondencia entre el lugar y el habitante en la que participa cohesivamente la consciencia de que la pertenencia es mutua, correspondida: la casa es el lugar en el que yo tengo lugar, y no otro sitio cualquiera, ajeno a mí. La casa es el lugar en el que sucedo, el lugar que construyo al tiempo que él me construye y me determina: el lugar, diría Thomas Bernhard (en *Trastorno* o en *Maestros antiguos*), que elijo para que me destruya, para que me consuma mientras me aniquila. Del mismo modo que solo literariamente se puede vivir "una vida que no sea mi vida", solo novelescamente se puede considerar como casa "una casa que no sea mi casa". A esta observación innecesaria se podría añadir otro matiz también superfluo: la ficción de poder vivir "una vida que no sea mi vida", o de convivir en "una casa que no sea mi casa", es en *El galán imperfecto*, una apreciación masculina.

Tamara, sin embargo, no vive en una casa, en la organización espacial que en contacto directo con la tierra, apoyado su piso sobre ella, los latinos llamamos casa. Vive en un lugar que ella legítimamente puede sentir como su casa aunque terminológicamente no pueda ser así. En un departamento aéreo, situado entre otros departamentos idénticos: cercado por otras células con la misma composición. En lo que el invasor aturdido percibe como una celda: una celda en su precariedad y en su desnudez monacal, y una celda carcelaria, o una trampa, porque el galán sin prepucio no sabe, o no quiere, salir de él: "La sola idea de que hay una puerta hacia donde ir me marea hasta la locura", asevera. Y añade: "Yo estoy dispuesto a dar la vida con tal de no salir nunca más de este sillón tan cómodo en que me hundo con lo que me queda de vida, porque es lo único que tengo". El departamento es un laberinto del que, una vez que se ha entrado voluntariamente, es imposible

¹⁰ "Es de toda evidencia que la rabia o la mezquindad no agregan nada al teorema de Pitágoras", dice Sabato en "El arte como conocimiento" de *El escritor y sus fantasmas* (1963).

salir, por la elemental razón de que la puerta ha sido olvidada, o porque la salida, única y remota, ha dejado de ser deseada por él.

La casa es el tema que tiene en común la pareja, esa forma de asociación a la que a veces llaman familia. La casa es el lugar de la convivencia, no el de la vivencia individual, monástica, autónoma y casta. La casa no es la residencia del célibe: es su deseo. "Mirarse era la casa de ambos" escribió José Saramago en *Memorial del convento* para explicar con pocas palabras esta idea: para unir, para uncir a perpetuidad la palabra casa y la palabra ambos. De ahí que la casa de Tamara no pueda ser casa: porque ella le dice, quizá gritándole, aunque en la frase original no haya signos de exclamación "Te estás instalando en vez de irte, te estás enterrando vivo en ese sillón"; "Uno de los dos se tiene que ir de aquí"; "quédate con toda la casa si quieres". Y es que en una buena novela, aunque la arquitectura escasee, y aunque la escasez sea, como en este caso, no deficiencia sino virtud, los sillones, aunque no sean de tierra, son útiles para enterrarse, o para conseguir, como demostró Julio Cortázar, la *Continuidad de los parques*.

En la tercera parte del capítulo terminal, quizá desde una consideración literaria inferior al primero, Tamara cierra con llave, por el exterior, la puerta de su departamento y baja las escaleras (confirmando que vive en un piso alto) y a continuación el galán parásito, en su abandono, se dedica a comentar lo que ve allí dentro:

Veo la luz transparente de las tres de la tarde, el librero impecable, la lámpara de pie con el enorme globo de vidrio, el parqué vitrificado, los libros de autores japoneses separados por colores, la funda noruega de los cojines, delicados cotonitos en el baño, cremas, hilo dental, tampax, toallas y cepillos de todos los tamaños, pastillas, brillo de pinzas, tijeras (Gumucio, 197).

Una mirada errática por el mobiliario que lo cerca y una visita voyerista y violadora a la intimidad femenina del cuarto de baño, poniendo énfasis, como estrategia para caracterizar a su dueña, en la ordenación cromática de los ejemplares de la biblioteca y en la abundancia de enseres para su aseo personal. Dice: "Todo da vueltas a mi alrededor", y añade: "todo gira, puro miedo a manchar con mis dedos la pared y el metal inoxidable de las sillas de autor", iniciando un largo lamento acerca de la pulcritud, la asepsia y el orden excesivo, tal vez maniático, de ese lugar que a él ahora se le antoja sin vida. De ese lugar que, como dijo Borges en *La muerte y la brújula* respecto de la casa de la quinta de Triste-le-Roy, es agrandado por "la penumbra, la simetría, los espejos, los muchos años, mi desconocimiento, la soledad"¹¹; una casa que, como postula en *La casa de Asterión*, "es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo"¹². De ese lugar del que, con terror, descubre que se puede manchar, en el que siente que "Sin ella no sé cómo moverme en este espacio. Es la perfecta trampa que construyó para

¹¹ Borges, Jorge Luis. "La casa de Asterión", en *El Aleph*. Madrid: Alianza, 1971, p. 71

¹² Borges, Jorge Luis. "La muerte y la brújula", en *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1971, p. 158

mí. Lo sé ahora. Estoy preso. Me castigaste de la forma más directa y visible, dejándome encerrado en tu casa”¹³.

En la parte cuarta continúa el análisis del territorio: el animal prosigue con la inspección ocular de la celda (no hay exploración olfativa ni auscultación táctil). El preso exacerbado babea y, al tiempo que describe las estancias y su contenido, muestra su rabia:

Odio su ducha de hotel de lujo. Odio las tres cremas que usa para aparentar que no usa ninguna. Odio el cepillo donde no ha dejado que se enrede un pelo jamás. Odio el espejo donde no ha salpicado ni una gota en toda su existencia. Odio el plumón gris que hace juego con las paredes. Odio sobre todo esa sensación de hospital caro, ese aire de apart-hotel que tiene este departamento perfecto que apenas habita, que casi no conoce, más preocupada de limpiarlo que de vivir en él. Odio los cuadros de sus amigas jipis que se fueron a vivir a Zapallar (Gumucio, 200).

El galán va del baño al dormitorio y a cada cosa le adjudica una observación negativa. Pero repudia no tanto las cosas como lo que estas significan, no tanto el objeto por su apariencia como por su estado sin mácula, por el uso parcial, o escasamente humano, que ella ha hecho de ellos. Odia esa forma de higiene que se manifiesta en el brillo y en lo impoluto: en la obscenidad de lo pulcro. Y odia su precio, el lujo indecente que anuncian. Odia, en el fondo, lo inmaculado: le repugna, en la medida en que le resulta atractiva, la idea de virginidad. De ahí que hable del departamento de Tamara (la hebrea portadora de dátiles, la dulce palmera ubérrima) como si se refiera a la enajenación que hoy se percibe entre María de Nazaret y los escenarios en los que los pintores del Renacimiento la hicieron posar para recibir al ángel de la anunciación: a Gabriel interrumpiendo, entrometiéndose en su lectura. El galán odia de la casa de quien ha rechazado casarse con él lo mismo que odia de la casa matriarcal: rechaza de ella, con la excusa de lo doméstico, lo que a menudo los inmaduros imputan a sus madres hacendosas y proclives a la lejería, intransigentes con el desorden y con lo no impecable. Al fin y al cabo, al fondo de *El galán imperfecto*, palpita el trauma del hijo que aún no ha roto los vínculos infantiles, que aún vive al amparo de la progenitora que lo cobija o, como en el caso de este Toño genérico y diminutivo al final de su historia, en la misma casa de ella, una planta por encima de ella, aún bajo su control, atado, como denunció Michel Foucault, a su vigilancia.

El galán continúa la letanía de su odio hacia el lugar en el que ella lo ha despreciado, identificando el contenedor (el departamento) con el contenido (Tamara). Prosigue la exposición de motivos, como si estuviera preparando

¹³ Enjaulado en la casa de ella percibe, como otros personajes borgianos, que, ciego o engañado, ha entrado inconsciente en un laberinto imprevisto y que, desorientado, no sabe encontrar la salida. La casa del otro siempre es un laberinto para el intruso: de ahí que los romanos ilustres, como advertencia al visitante, dibujaran con teselas uno en el pavimento del primer vestíbulo de las suyas.

su defensa ante el juez, acusado de haber allanado una morada, ese "departamento perfecto" que lo enerva:

Odio la ventana que da a la única calle torcida del barrio. Odio que tenga todo tan planeado, odio que sea tan triste todo y que en realidad no tenga nada de tristeza. Odio la gama de color de su ropa, que nunca llega más allá del gris. Odio la soberbia con que su casa dice que puede vivir sola, que no necesita a nadie (Gumucio, 200).

y diciendo esto, Gumucio dice que sabe leer la arquitectura, interpretar casas, como si estas fueran libros abiertos que exhalan tristeza o soberbia, núbiles que dicen en cada momento en qué estado anímico se encuentran.

Al galán lo altera la excesiva conjunción de las cosas, la afinidad excesiva entre ellas, la monotonía y la monocromía, en la misma medida que lo saca de quicio la singularidad de la calle torcida en un barrio en el que eso no tendría por qué suceder. Del departamento, como particularidad, sabremos que tiene una ventana que da a una calle desviada, quizá sinuosa o que lo cruza en diagonal, y que "Parece amable pero es una fortaleza inexpugnable en que tú y sólo tú puedes habitar". Es, de nuevo, una acusación contra la guarida del célibe, contra quien se construye, como hizo Curzio Malaparte con la suya en Capri, la casa a imagen de sí misma. La casa que solo admite un único ocupante, como aquella cuya excavación narró Frank Kafka en el relato inconcluso que su albacea tituló *Der Bau*. "Todo es así en esta casa", dice él; "En todo eso hay violencia", continúa; "No hay ternura, no hay piedad en ti" afirma, acusando indistintamente a Tamara y a su madriguera.

Tras el quinto apartado, en el que su "mamá" lo llama para saber por qué estaba deshecha su cama esa mañana, en el sexto Gumucio hace hablar, como al principio se adelantó, a la casa que aprisiona al gentilhomme. Le dice la casa:

No tengo recuerdos porque tengo futuro. No tengo decoración porque no tengo miedo a lo sola que estoy. No tengo miedo quizás también porque sé que no voy a estar sola siempre (Gumucio, 201).

Y si se conviene que es una obligación de la arquitectura hacer hablar elocuentemente a las casas, es preciso aceptar que también es obligación de la literatura el escuchar lo que ellas dicen al hablar, traducir a palabras el murmullo de sus paredes, desvelar su lenguaje y transcribir, en párrafos o en estrofas, sus secretos. Sin embargo, no es necesario seguir haciéndolo al modo de los grandes maestros, al igual que hicieron Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad*, que Alejo Carpentier en *El siglo de las luces* o que José Donoso en *Casa de campo*¹⁴, aunque sí continúa siendo necesario en la

¹⁴ Los estudios referentes a la presencia y la relevancia de la arquitectura en la literatura hispanoamericana contemporánea, desde sus diversas consideraciones, que van de lo territorial a lo constructivo, incluyendo el paisaje y los hábitos, son cada día más frecuentes. Entre los últimos en Chile se pueden destacar los de Sebastián Schoennenbeck respecto

novela contemporánea, por experimental que esta sea, dotar a los sucesos de escenarios significantes, de lugares no siempre mudos, de espacios no siempre desdibujados por la lluvia o por la niebla.

En la parte número siete del quinto capítulo se informa de que el pasillo, que ya antes había sido citado (“En el secreto de tu casa, tu pasillo más olvidado”), conduce hasta el baño. No se nos dice de dónde a dónde tras-curre, aunque parece que a él también se abre la puerta de la cocina, de la que solo sabremos que contiene un refrigerador. Gumucio no enumera las dependencias del departamento que se obstina en llamar casa: no le presenta al lector las habitaciones de la vivienda, ni siquiera el dormitorio, el corazón sin el que no se cumple la casa. Quizá no sea necesario: el escenario es un departamento cualquiera, del que basta con dar unos pocos indicios para que el lector, recordando lo que ha visto en el mundo, lo pueda completar en su imaginación. Por conocido, por ordinario, de tan común en la oferta residencial de la ciudad, no es necesaria una definición exhaustiva ni de su composición ni de su forma, ni de la distribución de los cuartos ni del mobiliario. El galán, como los solitarios santiaguinos de Zambra, podría residir en uno de ellos: en un lugar despersonalizado allá por Vitacura o en los alrededores de la Plaza Baquedano.

En el apartado 5.8, en el que la historia se deja definitivamente en suspenso, el galán se ha quedado dormido en la cama de Tamara. Ella vuelve y lo encuentra allí desparramado y lo despierta para decirle que “esta casa no es tu casa sino la mía”: ello no impide que, cuando él se lo propone, ella se acueste vestida a su lado (“compartiendo la cama para sentir menos frío”) y que se duerma. La cama es en la novela el mueble más frecuente: es el que se nombra en más ocasiones, en torno al que, al contrario de lo que sucede en el devenir ordinario, se desarrollan más situaciones.

En *El galán imperfecto* hay otras residencias domiciliarias, narradas mediante los ojos de este treintañero aspirante a «Ecce homo», con una mirada no siempre atenta al medio ambiente (“Vivo sin escuchar el sonido de las cosas”, “Veo todo en diagonal”, confiesa en la página 143). Una de ellas, en sentido inverso a la cronología del relato, en el capítulo *Cuatro*, es la casa en la que su madre ahora vive sola, soberana hasta que él vuelve a refugiarse, por razones económicas, en ella: ahí suceden las discretas escenas libidinosas del galán con la paraguaya. Ahí está el lecho en que desvirga a Encarnación, el tálamo en el que copula con ella, temeroso de que su madre los oiga haciendo ruidos extraños. Es el dormitorio adolescente y sin ducha que a ella le parece tan lindo: lindo aunque en la pieza todo sea diminuto (que es una forma de decir impúber). La casa de tres plantas en la que el galán nació y de la que aún no se ha liberado: “una verdadera casa de reposo, el castillo de la Bella Durmiente”, demasiado teñida de la rancia poética, a menudo de raíz freudiana, de Gastón Bachelard. “Tengo treinta y tres años y vivo con mi mamá” dice él:

del paisaje en la obra de José Donoso (2015) y los anteriores de Rodrigo Cánovas acerca de los prostíbulos en la novela hispanoamericana (2001).

Despierto en la misma pieza, en el tercer piso, la misma cama pegada al suelo, casi japonesa, casi monacal, donde cumplí quince, dieciséis, diecisiete, dieciocho años. En la misma pieza donde me fui a los veinticinco virgen y casto, solo y puro como un samurái antes de la batalla (Gumucio, 143).

Andan de la mano en esta última novela de Gumucio la casa y la castidad, el sexo y la arquitectura: la arquitectura como sistema de defensa, como eficaz medio de protección para el hombre indefenso, como envoltorio que recubre al vestido que enfunda a su vez a la piel. La arquitectura como prepucio (con cuya ablación comienza esta historia): "El peso moral, el envoltorio que protege mi sexo de su delgadez, para convertirlo en algo parecido a una arquitectura", piensa el galán en el capítulo *Dos* ante el cirujano que habrá de extirparle la carne sobrante que circunscribe al bálano, el sarcasmo bíblico resultante de la guerra civil entre su pene y su cuerpo.

En *El galán imperfecto* casi todo es interior: departamentos, pasillos, piezas, clínicas, ascensores, recibidores "de mármol gris. Puertas de vidrios ámbar". Sin llegar a ser claustrofóbica, predominan en ella (como lugar) los espacios interiores. Apenas hay paisaje, apenas escenas en la ciudad.

Camino entre las embajadas y los columpios, la luz radioactiva de Santiago cuando se acaba el verano. Un parque es apenas algo más que un bandejón en la circunvalación Américo Vespucio, el cielo barrido de nubes, la Escuela Militar a lo lejos, una embajada por ahí, la bandera que se seca desanimada en el smog (Gumucio, 33).

Santiago se entrevé por los intersticios de la novela como Tokio, como algunas postales de un Tokio que podría ser cualquier otra ciudad en transformación, se inmiscuye rítmicamente en *El sabor del sake* (1962), esa última película de Yasujiro Ozu en la que los planos fijos de las habitaciones cúbicas, que carecen de ventanas abiertas al exterior¹⁵, se entreveran con imágenes inmóviles, algunas de ellas nocturnas, de una ciudad indiferente que, no obstante, es necesario mostrar periódicamente para así mitigar la angustia de lo cerrado: para que pueda respirar la mirada.

En la película de Ozu, la casa tradicional japonesa, donde viven los ancianos con hijas veinteañeras aún solteras, y también los locales en los que ritualmente se reúnen a beber, se contraponen a las modernas oficinas industriales en las que estos trabajan durante el día y a los pisos, apilados en bloques sin alma, en los que sus hijos recién casados se han ido a residir. Esta misma estrategia basada en la yuxtaposición la utiliza, en cierto modo, el escritor, pues antes de ocuparse de los actuales departamentos de los

¹⁵ Como en *Bartleby el escribiente*, la ventana de la oficina en la que se arrincona el que siempre prefiere no hacerlo se abre a un opaco y profundo patio de luz ahumado por las chimeneas. Esta ventana única y simbólica, contradictoria e inútil, es en *El galán imperfecto* la que se asoma a una calle diagonal.

célibes santiaguinos (a los que ahora la publicidad llama anglosajonamente «singles»), se ocupa, en el capítulo *Uno*, de la casa que se podría considerar tradicional. Se trata de la casa de su tío Fernando, en Algarrobo, desde la que se ve el “océano verde al fondo de la bahía”, situada a dos horas de viaje en automóvil (siempre que este sea manejado por Valentina Lira). Viaja a ella, además de él y de su novia, inquisitorial en el asiento de atrás, su madre. Es en este viaje cuando Valentina retiene con todas sus fuerzas, piensa Antonio, “la triste historia de tu casi suicidio a los diecisiete años consecuencia de la todavía más triste historia de tu primer novio muerto de leucemia poco después de que los dos perdieran en la casa de una tía sorda la virginidad”. Basta, piensa Gumucio, con indicar quién ostenta la propiedad para saber todo lo conveniente sobre la casa en la que se pierde la virginidad (casa a la que el castellano tampoco le ha puesto aún nombre propio); basta con añadir que pertenecía a una tía sorda para que la casa se materialice y se sature de ruidos orgánicos que no exigen ser reprimidos, de chirridos metálicos y de muebles desvencijándose bajo el empuje de los amantes; y basta con aliñarla con la leucemia para que la virginidad de los cuerpos y de la casa se pierda al mismo tiempo, y trascienda.

La casa costera tiene dos pisos: al llegar, porque las llaves no abren la cerradura oxidada, Antonio tiene que trepar por un pino para acceder hasta una ventana del segundo:

entré a la casa fantasma y les abrí la puerta, diminutas las dos en una sola silueta tan humildemente rusa. Después abrieron ellas los postigos, habitación por habitación, despejando el olor a ratas azumagadas y agua oxigenada (Gumucio, 40).

La casa clausurada, enmohecida, pudriéndose por falta de uso, sin ventilación que la reanime: la casa no oreada de la que se adueñan los insectos, los reptiles y los roedores (y acaso las migalas que alimentó Juan José Arreola en sustitución de Beatriz). La casa con una cocina inmensa en la que el azúcar se transforma en gelatina; con chimenea, con un pasillo en el que las baldosas dibujan un damero bicolor, con televisión, con “una pieza chica, debajo de la escalera” en la que Valentina prefiere dormir sola para que él, con treinta años, se vaya a dormir con su madre, a la pieza tibia de su madre, a la cama incestuosa de su madre. Pero en la pieza sin ventanas en la que “su preciosa novia duerme sola debajo de una escalera” hay, colgado de una pared, un espejo que la mira mal. Una estrecha habitación de sección trapezoidal, acaso del mismo ancho de la escalera que le sirve de techo, oscura y poseída por un espejo reproductor que la atemoriza y la expulsa al dormitorio en el que se acomodan su novio y su suegra. La bella imagen de la “sola silueta tan humildemente rusa” que forman su madre y su novia a contraluz, en el umbral de la puerta al llegar, se repite cuando Valentina llega a la alcoba y a él le parece que “su cabeza trigueña ya era indistinguible del cuerpo de mi madre”. “Cabemos todos en esta cama, que es inmensa”, dice su madre, tejedora y complaciente, una vez que ha tejido por completo la tela de araña cercándolos, la trampa en la que él se adentra incauto, quizá consciente de que esa es la guarida más confortable, el laberinto del que la mujer que le sirve de réplica tampoco quiere salir.

Hay, en definitiva, flotando en el aire de la novela, entre la casa inicial y la final, una adolescente y opresiva idea femenina del hogar que germina en la arquitectura galante que Gumucio pone a disposición de su protagonista: de la casa infantil gobernada por la maternidad que perdura incrustada en la memoria impúber como modelo, y de la imposibilidad de la casa adulta en la soledad masculina. La casa, en sus distintas versiones y con todas sus variantes nominales, aparece en *El galán imperfecto* como arquitectura incompleta, indefinida, inconclusa e imperfecta: como problema, como escenario de un conflicto moderno, como campo de batalla entre lo femenino y lo masculino en el que el resultado de la conflagración está predeterminado a favor de lo primero. Así, la casa se perfila como el ámbito territorial de la mujer genérica (la abuela, la novia, la esposa, la amante, la hija) de la que Gumucio habla en el artículo publicado en el periódico *El País* el 30 de noviembre de 2016, titulado *(Casi) todo lo que sé sobre ellas*. La casa como el lugar vetado para el hombre, del que fue expulsado Adán en el *Génesis* mientras Eva cerraba las puertas del paraíso y se quedaba dentro.

De tan verosímil, en *El galán imperfecto* la casa es extraña: un lugar extraño, ajeno a la idea de domicilio, de hogar y de patria. Un lugar siniestro, en el sentido en el que lo fue el departamento familiar en el que Gregor Samsa se transformó y murió. Formas austeras, aisladas del ruido que pudiera perturbarlas, de considerar la arquitectura en la novela, de algún modo heredadas de Kafka, de Faulkner y de Rulfo en "Luvina". Maneras que han prescindido de algunas de las enseñanzas del maestro Adolf Loos cuando construyó en 1903, en Viena, para él y para su esposa de entonces, la escritora Lina Obertimpfler, un dormitorio albino, revestido de sedas, de linos y de pulcros vellones, todos inmaculadamente blancos y desinfectados.

Obras citadas

- Arreola, Juan José. "La migala", en *Confabulario definitivo* (1952). Madrid: Cátedra, 1986.
- Bachelard, Gastón. *Poética del espacio* (1957). Trad. E. de Champourcin. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Benet, Juan. "Épica, Noética, Poiética...", en *Puerta de tierra*. Madrid: Seix Barral, 1970.
- Bernhard, Thomas. *Trastorno* (1966). Trad. M. Sáenz. Madrid: Alianza, 2012.
- _____. *Maestros antiguos* (1983). Trad. M. Sáenz. Madrid: Alianza, 1990.
- Borges, Jorge Luis. "La casa de Asterión", en *El Aleph* (1949). Madrid: Alianza, 1971.
- _____. "La muerte y la brújula", en *Ficciones* (1956). Madrid: Alianza, 1971.
- Cabral, Nicolás. *Catálogo de formas*. Cáceres: Periférica, 2014.
- _____. *Las moradas*. Cáceres: Periférica, 2017.
- Cánovas Emhart, Rodrigo. *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana: la alegoría del prostíbulo*. Santiago de Chile: LOM, 2003.
- Carpentier, Alejo. *El siglo de las luces* (1962). Barcelona: Planeta de Agostini, 1985.
- Cortázar, Julio. "Continuidad de los parques", en *Final de juego* (1964). Madrid: Alfaguara, 1994.
- Dante. *Divina Comedia* (c. 1303-1321). Trad. A. Crespo. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2003.

- Donoso, José. *Casa de campo* (1978). Barcelona: Plaza Janés, 1993.
- _____. *El obsceno pájaro de la noche* (1970). Madrid: Alfaguara, 1999.
- Edwards, Jorge. *La muerte de Montaigne*. Barcelona: Tusquets, 2011.
- Flaubert, Gustave. *La señora Bobary* (1856). Trad. M. T. Gallego Urrutia. Barcelona: Alba, 2012.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (1975). Trad. A. Garzón. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad* (1967). Madrid: Real Academia Española, 2007.
- Garro, Elena. *Los recuerdos del porvenir* (1963). Madrid: Siruela, 1994.
- Gumucio, Rafael. *El galán imperfecto*. Santiago de Chile: Random House, 2017.
- Isidoro de Sevilla. *Etimologías* (h. 627-630). Trad. J. Oroz Reta y M. A. Marcos. Madrid: Bac, 2004.
- Jenofonte. *Anábasis. La expedición de los diez mil* (c.-385). Trad. J. L. Vidal. Barcelona: Planeta, 1993.
- Joyce, James. *Ulises* (1922). Trad. F. García Tortosa. Madrid: Cátedra, 2004.
- Kafka, Frank. "Der Bau" (1923). *Franz Kafka. Obras completas*. Tomo II. Trad. J. J. del Solar. Madrid: Aguilar, 2004.
- _____. "La transformación" (1923). *Franz Kafka. Obras completas*. Tomo I. Trad. J. J. del Solar. Madrid: Aguilar, 2004.
- Melville, Herman. *Bartleby el escribiente* (1853). Tr. J. L. Borges. Madrid: Siruela, 2009.
- Michel de Montaigne. *Ensayos* (1580). Trad. J. Bayod. Barcelona, Acantilado, 2007.
- Parra Bañón, José Joaquín. *Bárbara arquitectura bárbara, virgen y mártir*. Sevilla: Colegio Oficial de Arquitectos de Cádiz, 2007.
- _____. *Arquitecturas terminales. Teoría y práctica de la destrucción*. Sevilla: Universidad de Sevilla-IUACC, 2009.
- Parra, Nicanor. *Versos de salón* (1962). Santiago: Nascimento, 1970.
- Perec, Georges. *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino* (1974). Trad. J. Fondebrider. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1992.
- _____. *La vida instrucciones de uso* (1978). Trad. J. Escué. Barcelona: Anagama, 1992.
- Pessoa, Fernando. *Libro del desasosiego* (1917-1931). Trad. A. Saez. Valencia: PreTextos, 2014.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo* (1955). Madrid: Austral, 2007.
- Sabato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas* (1963). Barcelona: Seix Barral, 1997.
- Saramago, José. *Todos los nombres* (1997). Trad. P. del Río. Madrid: Alfaguara, 1998.
- _____. *Memorial del convento* (1982). Trad. B. Losada. Barcelona, Seix Barral, 1986.
- Schoennenbeck Grohnert, Sebastián. *José Donoso: paisajes, rutas y fugas*. Santiago de Chile: Orjikh, 2015.

