

MARIO COYULA

Oscar Niemeyer, el último gran moderno

El hombre es viejo, muy viejo. Parece disminuido por el tiempo, consumido en sí mismo por el fuego siempre peligroso del genio, pero desde el fondo de los ojos empotrados bajo cejas que un día fueron espesas y muy negras relumbra una chispa inquietante, irónica o simplemente sabia; y el mentón prognático avanza desafiando a una muerte que sabe cerca y no teme, y finalmente llega.

Cuando Oscar Niemeyer murió el 7 de diciembre de 2012, pocos días antes de cumplir 105 años, dejaba la mayor obra construida que ningún otro arquitecto haya podido acumular, tras cubrir ocho décadas de actividad profesional en su Brasil natal y también en Francia, Italia, Argelia, Israel y los Estados Unidos. Era el último de los grandes maestros del movimiento moderno, con una producción que se estima en alrededor de seiscientos proyectos, comparados con los cuatrocientos de otro genio longevo y prolífico, Frank Lloyd Wright. Niemeyer fue el arquitecto latinoamericano más conocido en el mundo, un símbolo de la *modernidad* brasileña que no se dejó atrapar por el folclorismo de bananas, piñas y cotorras a lo Carmen Miranda, ni cayó en modas pasajeras como el posmodernismo.

La búsqueda de las raíces étnicas y culturales en el largo proceso de hibridación y mestizaje brasileños tuvo antecedentes en el indigenismo

del siglo XIX, que recibió el apoyo de don Pedro II. A principios del XX la independencia política se relacionaba con la emancipación cultural (Phillipou, 2005), y el nacionalismo llegó a identificarse con la modernidad. En 1924, el poeta Oswald de Andrade lanzó su modernista *Manifiesto da Poesia Pau-Brasil*, y cuatro años después el *Manifiesto Antropófono*. Carnavalesmo y canibalismo se volvieron equivalentes y sirvieron para la apropiación del modernismo europeo, en una transculturación similar a la del catolicismo con los cultos religiosos africanos para llegar a la modernidad luso-tropical de Gilberto Freyre (ibíd.) que caracteriza a la *brasili-dade*.

Durante los últimos dos tercios del siglo XX Oscar Niemeyer construyó una poética a la vez muy personal, nacional y universal, creando imágenes arquitectónicas extremadamente vívidas y memorables, de gran pregnancia visual; y entró al XXI con una fantasía mantenida, siempre coherente (Segre, 2007). Manejó magistralmente la relación con el terreno, y su asociación con Roberto Burle Marx desembocó en jardines *pictóricos* igualmente brasileños y universales, que ligaron indisolublemente la arquitectura con el paisaje. (Por cierto, hay en La Habana una obra maestra de Burle Marx poco conocida, los jardines que hizo para la Casa de Alfred von Schultness, una gran creación de Richard Neutra [1956], actual residencia de los embajadores suizos).

Niemeyer se liberó muy temprano de la influencia de Le Corbusier, creando una arquitectura profundamente personal, e integró el componente racionalista del movimiento moderno con la sensorialidad hedonista carioca, siempre cerca de lo irracional. Kenneth Frampton identificó la transformación del purismo corbuseriano «en una expresión altamente sensorial que era un eco del barroco bra-

sileño del XVIII, con Oscar Niemeyer como su más brillante exponente» (Phillipou, 2008). Fue un arquitecto irreverente, provocador, un generador incorregible de formas, siempre en peligro de quedar preso en su belleza. Su poética exuberante ha sido calificada como *estética del exceso*, y su arquitectura, celebrada y también criticada por su espectacularidad, gusto por el lujo y la búsqueda de la sensación de placer.

El repertorio formal de Niemeyer está universalmente asociado con la línea curva, como refleja el título del magnífico texto de Styliane Phillipou, *Oscar Niemeyer. Curves of Irreverence*. Esa constante se expresa en un amplio inventario de bóvedas, cúpulas y balcones, pero muy especialmente en largas rampas sinuosas –tanto exteriores como interiores– empleadas como *promenades* arquitecturales y acentuadas por pisos de color intenso. Esas estructuras caprichosas difieren de las rampas precisas de Le Corbusier, cuyas pendientes eran a veces violentadas para ajustarse a una composición prefijada. Otra firma de autor eran las escaleras helicoidales, y en su renuncia a lo superfluo llegó a eliminar la baranda, como hizo también Barragán en la escalera interior de su propia vivienda en México D.F. Igualmente, Niemeyer empleó los troncos de cono y las cubiertas onduladas, combinando formas geométricas puras con curvas de sentimiento que aprovechan a fondo las posibilidades plásticas del hormigón armado, una tecnología bien dominada en Brasil.

Pero también trabajó con volúmenes prismáticos, manejando a menudo la difícil integración por contraste, siempre con unas formas simples dominantes, fáciles de entender –a veces quizá demasiado fáciles...– y también sensorialmente bellas, tersas, casi femeninas; a veces demasiado *bonitas*... Niemeyer creó los *brises-soleils* móviles y transfor-

mó las columnas convencionales en verdaderas esculturas que respondían a una lógica estructural para lograr separaciones mayores entre apoyos, llegando a los *pilotis* en forma de «V» y «W». También desarrolló en los palacios de Brasilia su concepto de *la caja en la caja*, con un cuerpo central englobado dentro de una caja externa estructural.

La fuerte sensación matérica que lo caracterizaba se contrapuso a menudo con una cierta aura de irrealidad que en ocasiones asemejó sus formas con naves espaciales. En ello influyó su frecuente ruptura con la lógica estructural convencional, auxiliado desde muy temprano por el ingeniero calculista y poeta Joaquim Cardozo. Ese era el caso de los grandes voladizos y las cúpulas y pirámides invertidas, que jugaban con la aparente inestabilidad de los volúmenes. Esa irrealidad se acentuaba por la integración de las aberturas a la volumetría, casi hasta desaparecerlas como entidades apartes –una eterna cualidad recurrente en toda buena arquitectura.

Los intentos por clasificar la obra de Niemeyer han errado el tiro: ¿es su arquitectura surrealista, de un racionalismo orgánico, de un clasicismo moderno tropical, heredera del barroco de Minas Gerais del siglo XVIII? ¿Es parte –o impulsora– de una escuela carioca de Arquitectura? ¿Es una arquitectura Pau-Brasil, antropofagista, la que prefiguraban las vanguardias culturales brasileñas de principios del XX? Lo cierto es que su muy personal manera de apropiarse de los códigos del movimiento moderno ya estaba formulada en esa obra maestra que fue Pampulha, al empezar la década de los cuarenta.

Claro que hay misterios y contradicciones, como en toda obra de un creador importante: ¿por qué el Palacio de la Alborada en Brasilia despierta una incómoda sensación de obra solo parcialmente lograda, ofreciendo al exterior una imagen de formas como si fuesen recortadas en cartón, y, sin embargo, Ita-

maraty, siguiendo un partido no tan diferente, resulta simplemente perfecto, inmejorable?

Oscar Niemeyer sentía una aversión visceral por los aviones. Se dice que los viajes aéreos que se vio obligado a hacer fueron posibles bajo una fuerte sedación. En 1980, poco después de la victoria sandinista en Nicaragua, el alcalde Samuel Santos lo invitó para dirigir un taller de ideas sobre la rehabilitación de Managua, una ciudad descentrada por el terrible terremoto de 1972. También invitó a dos urbanistas cubanos, Mario González y Mario Coyula. Tras varios falsos avisos de arrancada, Niemeyer nunca llegó. En 1988 hizo unos croquis para un nuevo edificio de la embajada de Brasil en La Habana, que no llegó a construirse, y la esperada visita de Niemeyer a la capital cubana tampoco se produjo. Queda la leyenda sobre la construcción biplanta con dos casas gemelas para la familia Barreto-Marrero en la Avenida Finlay número 462, en Camagüey (1959-1960). Esta obra, firmada por el arquitecto cubano Germán Delamarter-Scott, fue supuestamente hecha a partir de un croquis de Niemeyer en una servilleta (Gómez, 2013). La segunda planta se levanta sobre las características columnas bifurcadas del maestro...

Hace mucho tiempo caí en la tentación de querer definir el método de diseño de Niemeyer: tomar una idea muy simple, darle una forma muy clara, hacerla muy grande y colocarla muy lejos. Esa *boutade* juvenil era injusta con una arquitectura tan rica, aunque generalmente haya nacido de un gesto, como el de Costa al planear Brasilia a partir de la cruz con la cual los conquistadores tomaban posesión de un territorio. Pero es quizá válida para sus monumentos, donde la simplicidad raya a veces con la pobreza, y el significado resulta a menudo demasiado directo, sin matices ni lecturas diversas.

Curiosamente, para alguien que podía hacer monumentales volúmenes arquitectónicos escultóricos,

sus esculturas son a veces grafismos inflados, con el mismo regusto simplista de las elementales imágenes a línea del Che Guevara y Camilo Cienfuegos en la Plaza de la Revolución en La Habana. Eso es válido para el Memorial Juscelino Kubitschek en Brasilia (1980-1981), con la figurita humana precariamente equilibrada en la naciente curva de una gigantesca hoz; el monumento similar a Carlos Iglesias Fonseca en Managua, Nicaragua (1982); la figura humana empalada al final de un largo arco en *Tortura nunca mais* (Flamenco, 1986); el anteproyecto de monumento contra el bloqueo, frente a la Oficina de Intereses de los Estados Unidos en La Habana (1997), no construido; o el gesto-homenaje a la resistencia de Cuba frente al imperialismo, en la Universidad de las Ciencias Informáticas, de esta ciudad (2006). En una línea parecida está la escultura en el Parque de Bercy, Francia (2007). Más elaboración, o si se quiere más *cuervo*, tiene *Mão*, la gran mano de hormigón con la silueta de la América Latina como una herida sangrante, en el Memorial de la América Latina (São Paulo, 1986-1992); y quizá el Pombal en la Plaza de los Tres Poderes de Brasilia (1961). Este último recuerda a las muy posteriores piezas serradas de José Villa, o a las grandes presillas de colgar ropa lavada de Nelson Domínguez.

Niemeyer hizo una arquitectura contramodernista, anticipando desde un país de la periferia rupturas internacionales muy posteriores con el movimiento moderno. Fue tempranamente influido por Le Corbusier y sus dos viajes a Brasil, el primero de 1929, y muy especialmente en el segundo (1936), cuando trabajó junto al maestro por un mes en el proyecto del Ministerio de Educación y Salud Pública en Río. Allí entró en contacto directo con su forma de analizar la realidad y su método de proyectar. Lúcio Costa lo había incorporado como el miembro más

joven del equipo debido a su talento como dibujante, pero pronto se hizo evidente su gran capacidad creativa.

En realidad, las ideas iniciales de Le Corbusier para el Ministerio fueron perfeccionadas, por ejemplo, con los cambios en la volumetría para lograr un mejor balance del cuerpo bajo con una pantalla de dieciséis pisos, y se elevaron los *pilotis* originales de cuatro a diez metros, con lo cual se consiguió una mayor transparencia y monumentalidad. Ese fue un aporte concreto del joven Oscar, al igual que la invención de los *brises-soleils* móviles. Un reflujo Pau-Brasil en sentido contrario a la corriente eurocentrista aparecería en la dramática ruptura posterior de Le Corbusier con sus propios códigos racionalistas, que culminó en una obra clave, la capilla de Nôtre-Dame-du-Haut en Ronchamp (1950-1955). El contacto con los arquitectos brasileños y la espectacular naturaleza sensual de Río –con sus playas, morros, favelas, la música popular... y las mulatas, que conoció llevado de la mano bohemia de Carlos Leão– impresionó indeleblemente al suizo-francés (Coyula, 2007) y seguramente fue una causa de su posterior alejamiento de una lógica apolínea que todavía impregna su *Poème de l'Angle Droit* (1955), rebatido en 1988 por Niemeyer en el *Poema da Curva*.

La influencia de Oscar Niemeyer se extendió por otros países de la América Latina y el mundo. *Starchitects* internacionales contemporáneos como Rem Koolhaas o Zaha Hadid lo admiran abiertamente. En un texto de 2013 para *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, recibido en comunicación personal y todavía inédito, Roberto Segre señala la influencia de las sinuosidades niemeyerianas sobre la Capilla de Ronchamp (1950-1955) de Le Corbusier, y la extiende a otros maestros europeos y estadounidenses. En esa línea incorpora a la terminal

aérea de la TWA por Eero Saarinen (1956), la Filarmónica de Berlín por Hans Scharoun (1956), y la azarosa Ópera de Sidney (1965-1970) ganada en concurso por Jørn Utzon (1957), e incluso contemporáneos como Hadid, Herzog-De Meuron, Santiago Calatrava o Álvaro Siza (Segre, 2013).

En Cuba, durante los años cincuenta, los arquitectos jóvenes y estudiantes de Arquitectura estaban al tanto de la obra de Niemeyer, y la revista *Espacio*, publicada por la Asociación de Estudiantes, le dedicó dos números a esa manifestación en Brasil, con énfasis en la obra de Niemeyer (Biniakowski, 1954). En los proyectos docentes de la Isla eran frecuentes las marquesinas onduladas, losas curvas y bóvedas de hormigón, y las piscinas en forma de ameba influidas por Roberto Burle Marx, el brillante arquitecto paisajista y pintor que fue habitual colaborador de Oscar. En sus propios proyectos de estudiante, Niemeyer fue siempre fiel a los códigos del movimiento moderno europeo, sin concesiones a la arquitectura historicista académica que se resistía a desaparecer en Brasil, como en Cuba.

Cuando en los años sesenta los arquitectos soviéticos empezaron a tratar de liberarse del formalismo monumental historicista del período de Stalin, su primer acercamiento fue a la atractiva obra de Niemeyer. Esa traslación sin tener en cuenta la abismal diferencia de contexto los ponía en la triste situación de pasar de un formalismo academicista hueco y altisonante a un formalismo *modernoso* igualmente falso. Recobrar el tiempo perdido puede desembocar en un monumento literario universal y eterno, pero en arquitectura deja a menudo cicatrices lamentables como las chapuzas del doctor Frankenstein.

Como ya señalé, Niemeyer fue el miembro más joven del equipo brasileño que se encargó del pro-

yecto para el edificio del Ministerio de Educación y Salud Pública (1936-1944) en Río de Janeiro, compuesto por el propio Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcellos, Jorge Moreira y Carlos Leão. El equipo trabajó por un mes con Le Corbusier en aquel 1936 –el mismo año en que Frank Lloyd Wright hizo su paradigmática Casa de la Cascada– modificando para mejor algunas ideas iniciales del ególatra maestro. Los cambios más importantes, en los que Niemeyer tuvo un papel destacado, fueron convertir la pantalla horizontal en una pastilla vertical de dieciséis pisos, componiendo con un bloque bajo, y retranqueada para crear delante un espacio semipúblico. Además, se elevó la altura de los *pilotis* de cuatro a diez metros, lo que acentuó la monumentalidad y logró mayor ligereza a nivel del suelo. Niemeyer inventó en este edificio los *brises-soleils* móviles. Burle Marx hizo en la azotea del cuerpo bajo un pictórico jardín, y Cândido Portinari, un mural de azulejos en la tradición portuguesa. Con ambos, Niemeyer inició una larga colaboración. Al decir de Lúcio Costa, el mayor aporte de Le Corbusier a la arquitectura brasileña fue despertar el genio de Oscar Niemeyer...

El Ministerio fue el edificio más importante e influyente del movimiento moderno en su momento, antecedente del tipo que Gordon Bunshaft acuñó con la Lever House en Nueva York, 1952. Por cierto, Bunshaft compartiría en 1988 con Niemeyer el Premio Pritzker, considerado el Nobel de la Arquitectura, una decisión injusta por la distancia entre los dos: ya el brasileño había entrado mucho tiempo atrás en el Olimpo reservado a las leyendas vivas de la arquitectura del siglo xx. Niemeyer recibió muchos otros premios y distinciones, incluyendo varios doctorados *Honoris Causa*. En 1939 el alcalde Fiorello LaGuardia le entregó la Medalla de la Ciudad de Nueva York; en 1989 le fueron otorgados el

Premio Príncipe de Asturias de las Artes y el grado de Comendador de la Orden de San Gregorio el Grande; en 1991, la Medalla de Oro del Royal Institute of British Architects (RIBA); y en 2004, el Premium Imperiale de Japón.

En 1937, al año siguiente de empezar en el proyecto del Ministerio, hizo su primera creación independiente, la *Obra do Berço*, en Río, donde también empleó los *brises-soleils*. Estos elementos para protegerse del sol directo fueron usados por el arquitecto cubano Antonio Quintana para cubrir toda la fachada principal, que mira al Oeste, del Retiro Odontológico (1953), actual Facultad de Economía, y también en el Retiro Médico (1958), ahora Ministerio de Salud Pública, considerado por muchos el mejor edificio del movimiento moderno en la Isla. Pero quizá el inmueble más *brasileño* en Cuba durante los cincuenta fue el antiguo Tribunal de Cuentas (Aquiles Capablanca, con Henry Griffin y Germán Hevia, 1953), hoy Ministerio del Interior, con la mejor arquitectura en la Plaza de la Revolución, un mural de Amelia Peláez y una escultura en bronce de Domingo Ravenet.

Llama la atención el actual abandono del uso de *brises-soleils* en Cuba, a pesar de que ofrece tantas posibilidades de diseño a los arquitectos. Este eficaz elemento de protección solar en fachadas con una orientación desventajosa ha sido desplazado en la Isla en las últimas décadas por el anodino vidrio-espejo del International Style, que convierte a los edificios en enormes colectores solares. Si el término *colonialismo cultural* no se hubiera desprestigiado por la retórica dogmática, cabría perfectamente para caracterizar a este sinsentido que agrade tanto a la ecología como a la arquitectura.

El Pabellón de Brasil en la Feria Mundial de Nueva York, en Flushing Meadow, Queens (1939), fue considerado entre los tres mejores, junto al de Fin-

landia, a cargo de Alvar Aalto, y al de Suecia, por Sven Markelius. Costa había ganado el concurso, pero considerando que el proyecto de Niemeyer era mejor y habiendo comprobado sus aptitudes durante la experiencia del Ministerio de Educación, le cedió generosamente el protagonismo. El edificio, con estructura metálica, es un bloque simple y puro, bien balanceado, con una asimilación bien digerida de influencias de Le Corbusier y Mies van der Rohe, y constituye un ejemplo de la tan buscada modernidad tropical nacional. La fachada tenía una pantalla cuadriculada, y el acceso era por una rampa sinuosa que se convertiría en una firma de la poética personal del joven arquitecto. En el interior, un *mezzanine* también sinuoso aumentaba el área expositiva y definía un espacio de doble puntal. Por esta obra, Niemeyer fue seleccionado para el comité de diseño de la sede de la ONU en Manhattan. En ese mismo año hizo una de sus obras más contextualistas, el Gran Hotel de la ciudad histórica de Ouro Preto, un edificio bajo con una buena adaptación al terreno, en una reinterpretación lograda de códigos de la arquitectura histórica y vernácula, y donde empleó *brises-soleils* con celosías.

La obra que definitivamente lanzó internacionalmente a Niemeyer fue el conjunto de Pampulha (1940-1943), en las afueras de Belo Horizonte. Alrededor de un hermoso lago y rodeado de una vegetación esplendorosa, hizo un casino, una casa de baile, un club de yates y una pequeña iglesia. El casino tiene un vestíbulo de doble puntal con galería y las características rampas, y sus interiores despliegan materiales ricos. Para la casa de baile, diseñó una larga marquesina ondulada que ha sido indiscriminadamente copiada en todo el mundo. El club de yates tiene grandes persianas verticales y un mural de Burle Marx. La Iglesia de San Francisco es una obra paradigmática, con sus bóvedas para-

bólicas onduladas que llegan al suelo, revestidas en pastillas de cerámica y azulejos de Portinari. Los cálculos estructurales fueron hechos por Joaquim Cardozo, un frecuente colaborador suyo.

Stamo Papadaki (Papadaki, 1950) calificó al conjunto de Pampulha como un punto de inflexión en la arquitectura del movimiento moderno, y a la arquitectura de Niemeyer como «aceptación de lo no funcional como legítimo». El conjunto debía llevar un hotel de cien habitaciones que no se construyó. La Iglesia de San Francisco fue la primera obra moderna brasileña declarada monumento, en 1943. En Pampulha se inició una larga y muy fructífera colaboración de Niemeyer con Juscelino Kubitschek, primero alcalde de Belo Horizonte, después gobernador del Estado de Minas Gerais y finalmente presidente de Brasil. Entre 1940 y 1943, Niemeyer hizo también en Pampulha una casa para Kubitschek.

En 1947, trabajó con Lúcio Costa en el proyecto para la sede de Naciones Unidas en Nueva York. En solo cinco días realizó una propuesta que mejoraba la pesada volumetría del esquema de Le Corbusier y creaba una plaza más amplia. Fue muy conocida la violenta reacción de este último, acusándolo por ser demasiado joven. Más tarde diría: «Oscar es un verdadero artista, pero no tanto un arquitecto» (Phillipou, 2008). Finalmente, el Esquema 23-32 de Niemeyer fue aceptado, y Harrison & Abramovitz llevaron adelante el proyecto ejecutivo. Esa misma firma realizaría en 1952 el edificio de la embajada de los Estados Unidos en La Habana, cuyo aspecto original fue muy alterado en 1997.

En el tiempo que medió entre su participación en Naciones Unidas y el comienzo de su intervención clave en Brasilia, Niemeyer hizo una buena cantidad de obras en Río, São Paulo y Belo Horizonte, como el Banco Boavista, la sede de *O Cruzeiro*, el

edificio Montreal, el Banco Mineiro de Producción, la Biblioteca estatal de Belo Horizonte, y los edificios Triángulo, Eiffel y California. En el Hospital Sulamérica en Río (1952-1959) usó también *pilotis* bifurcados y un auditorio en forma de ojo que prefigura la gran estructura del Museo de Curitiba (2002), donde la gracia de la doble curva apaisada flotando sobre un corto prisma amarillo suaviza una posible aprensión ante el «ojo vigilante» de un Gran Hermano. Entre 1951 y 1963 llevó adelante el conjunto JK en Belo Horizonte, con una torre de treinta y seis pisos, *pilotis* escultóricos trifurcados, una plataforma sinuosa como una ameba, y una buena relación con el entorno urbano. Entre 1953 y 1960 hizo el edificio COPAN en São Paulo, el más grande de Brasil con sus ciento cuarenta metros, y también el más grande del mundo de tipo residencial. COPAN tiene una gran fachada curva en forma de «S» en medio de una trama urbana compacta y densa. Antecedentes de semejante intervención fueron el Pedregulho de Affonso Eduardo Reidy en Río de Janeiro (1947-1958) y los dormitorios del MIT en Cambridge, de Alvar Aalto (1946). Desde 1954 a 1960 asumió en Belo Horizonte el edificio Liberdade, después llamado Paulo Niemeyer, un fuerte volumen sinuoso que también contrasta con la retícula urbana en la que se inserta.

Juscelino Kubitschek impulsó decisivamente la construcción de una nueva capital alejada de la costa, para expresar la voluntad de colonizar el interior del país y liberarse de la inercia tradicional tanto de la vida cultural y el hedonismo cariocas, como de la pujanza económica de São Paulo. Esta apertura hacia el interior debería permitir la integración de tres naciones: el Brasil urbano costero, el rural interior, y el marginado de las favelas y el *sertão*. Brasilia sería el símbolo de un Brasil moderno. Cerca de diez mil *flagelados* nordestinos llegaron para

construir la nueva ciudad, prevista para una población de medio millón de personas, igual que Chandigarh, la nueva capital del Estado de Punjab en la India, proyectada por Le Corbusier junto con su primo Pierre Jeanneret, Jane Drew y Maxwell-Fry.

Niemeyer fue encargado de la arquitectura de Brasilia, para la que hizo más de cien proyectos, sin pasar por los obligatorios concursos, incluyendo el Eje Monumental y la Plaza de los Tres Poderes. Costa le había solicitado crear símbolos fuertes y memorables para cada institución. La primera iglesia en la urbe fue la capilla de Nuestra Señora de Fátima (1953-1958), en la Superquadra Sur 308, con una cubierta en catenaria colgando de tres apoyos. La famosa Catedral Metropolitana de Nuestra Señora Aparecida fue construida entre 1958 y 1971, cuando se completaron los vitrales de Marianne Peretti y los ángeles colgantes de Alfredo Ceschiatti. Este último también se encargó de las esculturas de los cuatro evangelistas en la ruta hacia la entrada de la Catedral. Niemeyer soterró esa entrada junto con los espacios secundarios del edificio, de manera que solo queda a la vista desde el exterior la gran corona transparente de la cúpula, y además permite acercarse a la iglesia desde cualquier dirección. Es innegable, por cierto, la influencia de esta obra en la heladería Coppelia (Mario Girona, 1966), en la esquina más animada de La Rampa habanera. Otra obra religiosa de Niemeyer en Brasilia fue la Catedral Militar de Nuestra Señora de la Paz (1991), bastante inferior a la anterior.

Entre 1950 y 1953 había realizado una pequeña obra maestra para sí mismo, la Casa das Canoas en São Conrado, Río de Janeiro, con su losa continua sinuosa sin vigas aparentes y la gran piedra mitad dentro y mitad fuera de la casa. También en 1951 (con intervenciones posteriores hasta 2005) hizo otra edificación importante, el Parque Ibir-

puera en São Paulo, junto con Edmundo Kneese de Melo, Helio Ochõa y Zenon Lotufu. Incluyó el Pabellón de las Artes (OCA), un platillo volador con aberturas bajas redondas; el de las Naciones, de los Estados, de la Agricultura; la galería de exposiciones, la explanada y un auditorio de ochocientas lunetas, que fue el último edificio del Parque (2005), con una rampa de acceso roja que rimaba con la marquesina roja ondulada y la escultura también roja de Tomie Ohtake. En 1954 realizó la Casa Cavanelas en Pedro do Rio, Río de Janeiro, con un largo techo colgante y jardines de Burle Marx. Este lugar de descanso fue quizá la estructura más implicada con el paisaje.

El concurso para Brasilia en 1957, donde Niemeyer fue jurado, otorgó el premio al famoso esquema de Lúcio Costa para el Plano Piloto en forma simbólica de cruz o avión. Con el tiempo, ese esquema se ha mantenido, a costa del surgimiento de una mancha externa de asentamientos satélites, vernáculos, invasiones y *acampamentos* más o menos desordenados como Ceilândia, Guará, Gama, Taguatinga, Planaltina, Bandeirante, Paranoá, Metropolitana, Sobradinho, Alto de Boa Vista y Chaparral (Kohlsdorf, 1985). Cuando Brasilia se inauguró oficialmente ya tenía ocho asentamientos satélites. En el Plano Piloto estaban el 76 % de los empleos de toda el área metropolitana, y solo vivía el 10 % de la población (Ibíd.).

Brasilia es un *paisaje de objetos* en vez de un *paisaje de lugares*, con poca relación entre interior y exterior y una apropiación social de la ciudad limitada al ir y venir del trabajo, con vacíos fuera de esas horas pico (Holanda, 1985). La etapa de construcción fue siempre recordada con nostalgia por Niemeyer, como se recoge en su libro *Mi experiencia en Brasilia*, comentado en un panel en la Casa de las Américas (La Habana, 1966). En él

analiza la emoción de sentirse involucrado en la construcción de una sociedad brasileña nueva, y expone cómo la propiedad estatal del suelo no bastó para evitar la segregación espacial, y no se cumplió la idea inicial de Costa de que todos los que trabajasen en Brasilia deberían vivir en la ciudad.

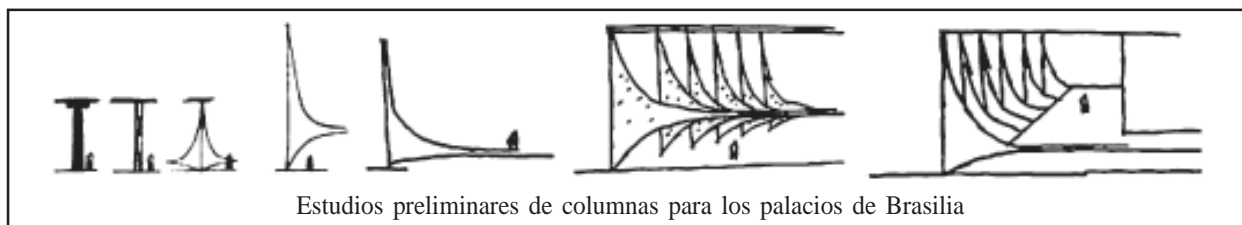
Un éxito de Costa fue el concepto de las *superquadras*, conformando unidades vecinales de aproximadamente tres mil habitantes cada una, donde los edificios de viviendas deberían complementarse con las *entrequadras* donde se ubicaban servicios como iglesia, cine, instalaciones deportivas, correos, policía y centro comunal. Ese objetivo no se cumplió, a pesar de que las noventa y ocho *superquadras* previstas se convirtieron en ciento veinte. Ya en los sesenta había comenzado la segregación social, con los empleados estatales viviendo en las *superquadras*, los obreros en los asentamientos satélites, y la elite en las casas individuales diseñadas ex profeso en los repartos junto al lago artificial, en contra de lo dispuesto por el Plano Piloto.

La monumentalidad y el simbolismo priman en Brasilia. La estéril Plaza de los Tres Poderes, con la escultura de hormigón Pombal (1961) del propio Niemeyer, es la culminación del Eje Monumental, junto a las delgadas cáscaras del Panteón de la Patria Tancredo Neves (1987), que recuerdan la azarosa Ópera de Sidney, ganada en concurso por Jørn Utzon en 1957. La explanada ceremonial frente al Palacio del Congreso está igualmente vacía de vida. El monumento a Kubitschek (1980-1981), también por Niemeyer y ya antes comentado, se encuentra en el extremo oeste del Eje Monumental. El Palacio del Congreso (1958-1969) es la imagen más identificada con la nueva capital, junto a la Catedral de Brasilia y las columnas de la Alborada. Situado en el vértice de la Plaza de los Tres Poderes, consta de un cuerpo largo y bajo, dos torres gemelas de

veintisiete pisos conectadas entre sí a media altura, y las icónicas cúpulas para el Senado y los diputados, esta última, mayor e invertida. Niemeyer fue consecuente con su propia declaración de «crear hoy el pasado de mañana».

Brasilia ha sido criticada desde la extrema izquierda, y su monumentalidad, calificada como represiva. Bruno Zevi fue su crítico más duro, cuando la acusó de retórica y pseudomonumental, y la resumió como un fallo cultural. Sigfried Giedion le señala su falta de escala humana, y Sibyl Moholy-Nagy valora su conceptualización como majestuosa... con monumentos autocráticos. Nikolaus Pevsner fue un defensor constante, y Kenneth Frampton, uno de los críticos más equilibrados, aunque señaló cómo Niemeyer se fue volviendo cada vez más simplista y monumental después que se publicó el proyecto de Le Corbusier para Chandigarh. Simone de Beauvoir notó la falta de vida en las calles de Brasilia, pero Le Corbusier habló admirado de la ciudad en su última visita a Brasil, en 1962. Para Styliane Phillipou, «la estética de Niemeyer se aparta de la norma, sutilmente subvertida por la disonancia del emblemático *Desafiñado* de Tom Jobim» (Phillipou, 2008), quien legó también ese himno de los años sesenta que sigue siendo *Garota de Ipanema*. A fines de esa década surgió el movimiento post-Brasilia, integrado por Sergio Bernardes, Luiz Paulo Conde y otros, que proponía un lenguaje alternativo al de Niemeyer en las obras monumentales de la nueva capital, y le señalaban poco rigor en el tratamiento de los problemas constructivos, y que otorgaba poca importancia a la naturaleza de los materiales.

En la Alborada (1956-1958), las columnas escultóricas sin entablamento pinchan directamente la cubierta de la blanca caja exterior y se reflejan fantasmalmente en el brillante piso en granito negro de la veranda, lo que reafirma la opinión de muchos de



Estudios preliminares de columnas para los palacios de Brasilia

que se trata de una arquitectura para ser vista desde afuera. La escultórica capilla hace un guiño inequívoco hacia Ronchamp, sin el distanciamiento que aporta en aquel caso la peregrinación en subida.

En 1958, Niemeyer construye el Palacio Presidencial (Planalto), un bloque bajo con estanque de reflexión y un palmar, y también la sede del Tribunal Supremo (1958-1960), ambos en mármol blanco y más bajos que la explanada. Las columnatas están diseñadas para el espectador en movimiento, como se muestra en los croquis de Niemeyer. Las columnas de estos tres inmuebles –Alborada, Planalto y Supremo– constituyen los tres órdenes de la arquitectura brasileña. De ellos, el de formas más *recordadas* es el Tribunal Supremo, que al parecer influyó –dentro del contexto cubano– en el Cenic (1966), primer centro de investigación de lo que después sería el Polo Científico del oeste de La Habana.

El eje monumental de los ministerios tenía originalmente once edificios de diez pisos. El total subió más tarde a diecisiete inmuebles. La fachada sur del de Justicia fue modificada para peor en 1986 por el propio Niemeyer. Con mucho, el de Relaciones Exteriores, más conocido como Palacio de Itamaraty (1962-1970), fue el más logrado de todos. Las esbeltas columnas de hormigón a vista estriado salen del agua como aletas y se vuelven arcos tridimensionales. Nada sobra, nada falta.

El golpe militar terminó empujando a Niemeyer a un exilio productivo y en ese período dejó una importante obra construida o proyectada en Fran-

cia, Italia, Israel y Argelia. Sorprendentemente, hizo también varias en Brasilia para los militares, entre ellas diversos edificios para el Ministerio del Ejército (1968-1973), que incluyeron el auditorio del Teatro Pedro Calmon, el puente Costa e Silva sobre el lago, y el Palacio Jaburu para el Vicepresidente. También concibió estando fuera del país la estratégicamente situada Terminal Rodoferroviaria, las sedes de Telebras, *Manchete* y la OIT, y el Memorial de los Pueblos Indígenas. Sus últimas creaciones en la capital fueron por lo general inferiores a sus clásicos: la Casa del Cantante en Ceilán, el edificio de la Fundación Oscar Niemeyer, el Centro de Entrenamiento del Banco de Brasil, la Iglesia Ortodoxa Griega de San Jorge (en una mala adaptación de la arquitectura bizantina), la Capilla de Santa Cecilia, la Oficina del Fiscal General de la República, y dos obras poco refinadas de 2006, el Museo y la Biblioteca nacionales.

En 1962 hizo un nuevo barrio en Trípoli, Líbano, que incluyó un complejo para la Feria Internacional Permanente (parcialmente realizado); y en 1964, el Plan Director para una nueva ciudad de ochenta mil habitantes en el desierto de Negev, Israel (sin ejecutar); tres torres circulares de treinta pisos (de las sesenta y una proyectadas) en la Barra de Tijuca, Río de Janeiro, 1972; la Universidad de Haifa (1964) en Monte Carmelo, Israel; la Universidad Mentouri en Ain el Bey, Constantine, Argelia (1969-1972); el Plan Director (no ejecutado, 1968) y el Ministerio de Relaciones Extranjeras (1974), ambos para Argel.

El proyecto que el propio Niemeyer considera el más creativo de su etapa francesa nunca llegó a realizarse. Se trata del monasterio dominico en la Sainte Baume (1967), cerca de Marsella, bien diferente al de Le Corbusier en La Tourette. Entre 1967 y 1980 llevó adelante junto con colaboradores franceses la sede del Partido Comunista de ese país, donde logró una buena adaptación al sitio irregular y un buen balance de volúmenes y vacíos. En la Bolsa de Trabajo en Bobigny, Francia (1972-1978), también trabajó con colaboradores de esa nación en un cuerpo horizontal de cuatro pisos levantado en *pilotis*, con fuertes aletas verticales, y un auditorio de forma muy libre adonde se entra por una rampa curva. La sede de *L'Humanité* en Saint-Denis (1987-1989) tiene planta en «Y» y tuvo que ser enchapada en piedra por regulaciones específicas. Entre 1972 y 1982 realizó una de sus obras más importantes en ese territorio europeo, la Casa de Cultura de Le Havre, también en colaboración con arquitectos locales. Sitúa conos blancos junto al agua, que aluden a un paisaje nuevo de volcanes, hace terrazas-miradores y desarrolla una rampa en espiral.

De 1966 a 1979 hizo en Funchal, Madeira, el Park Hotel y casino, un bloque largo y curvo de seis pisos. Una de sus obras más importantes fuera de Brasil fue la nueva sede para la casa editorial Mondadori, en Milán (1968-1975), en colaboración con colegas italianos. Niemeyer quiso expresar los avances en arte y tecnología con un paisaje artificial y la alta calidad de las terminaciones. El edificio principal sigue el principio de *la caja en la caja* y recuerda a Itamaraty, con un espaciamiento variable de las finas columnas, más bien aletones, y el hábil manejo de los reflejos en el agua. En cambio, su sede para el Grupo FATA en Turín (1975-1980) es masiva y carece de elegancia. De vuelta a Brasil, realizó en 1984

el sambódromo, con gradas de hormigón profundido a lo largo de una calle en Río. Estas fueron levantadas para permitir las visuales al desfile. Destinadas a ser usadas solamente durante los cuatro días del Carnaval, Niemeyer ubicó debajo escuelas para quince mil niños pobres.

Cuando se acercaba a los noventa años de edad, proyectó el espectacular Museo de Arte Contemporáneo de Niterói (1991-1996), después de rechazar varios emplazamientos preseleccionados. Con dos pisos de galerías de exposición, un pequeño auditorio y restaurante, la sede es un gran platillo blanco ensartado por una larga rampa sinuosa, de piso rojo, colocado sobre un promontorio rocoso en la playa de Boa Viagem, que mira a Río a través de la bahía de Guanabara. Inversamente, la estructura es visible desde todo Río de Janeiro. La intervención contrasta deliberadamente con el paisaje, y de esa manera ambos se realzan. La obra tiene un estanque de reflexión que se funde con el agua de la bahía más abajo.

Oscar Niemeyer entró al nuevo siglo todavía claro y activo, con obras icónicas como el Nuevo Museo de Arte, Arquitectura y Ciudad en Curitiba, luego Museo Oscar Niemeyer (2002), encargado por Jaime Lerner cuando era gobernador del estado de Paraná, tras haber sido alcalde de la ciudad más innovadora del mundo y campeona de la sustentabilidad. El gran «ojo» horizontal que Niemeyer equilibró sobre un volumen amarillo, envuelto por su característica rampa serpenteante, incorpora un edificio anterior con iluminación cenital del propio Niemeyer, Castelo Branco (1974-1976). El conjunto se convirtió inmediatamente en un éxito de público.

También de este último período es el conjunto de edificios que forman el *Caminho* de Niemeyer en Niterói (Teatro del Pueblo, Memorial Jorge Roberto Silveira, Catedral Católica, Fundación Oscar

Niemeyer, Museo del Cine Brasileño, 1999-2006), y el grácil Pabellón de Verano de la Serpentine Gallery, levemente posado sobre el césped de Hyde Park, Londres (2003). Pero algunos críticos le señalan que en esa etapa final se repitió a sí mismo o realizó diseños de inferior calidad a la acostumbrada en él, como los ya mencionados Museo Nacional (*Museu da República Honestino Guimarães*) y la Biblioteca Nacional «Leonel de Moura Brizzola», ambos en Brasilia (2006), o el también comentado Monumento a la resistencia del pueblo cubano frente al imperialismo, en La Habana, ese mismo año.

Siempre bordeando el peligro del formalismo, del que a menudo se libró precisamente al perseguir la Buena Forma, la obra de Niemeyer ejemplifica su firme defensa del derecho al placer y el empuje transgresor que persistentemente lo apartaron de las normas dominantes, y lo llevaron a violar deliberadamente el decoro conservador y pacato, en una sostenida radicalización de la otredad tropical erotizada (Phillipou, 2008).

La enorme capacidad de imaginar y la vitalidad irreverente de Oscar Niemeyer marcaron toda su obra construida. Como usualmente sucede, sus inevitables debilidades aparecen resaltadas en los malos imitadores, incluyendo sus imitaciones de sí mismo. Pero esa fina hojarasca que se mueve y asienta veleidosamente con el viento no esconde su grandeza.

La Habana, febrero de 2013.

Bibliografía

Biniakonski, Samuel: «Oscar Niemeyer en persona», en *Espacio*, Escuela de Arquitectura UH, sept-oct. de 1954.

Coyula, Mario: «Razón y pasión: ¿Dónde está Corbu?», en *Revolución y Cultura*, No. 3, 2007.

Gómez, Lourdes: comunicación personal, 2013.

Gorovitz, Matheus: «Brasília, uma questão de escala», en *Croquis 2*, IAB/DF, 1979.

Holanda, Frederico de: «A Morfologia Interna da Capital», en *Brasília. Ideologia e realidades. Espaço Urbano em Questão*, São Paulo, Projeto, 1985.

Kohlsdorf, Maria Elaine: «As Imagens de Brasília», en *Brasília. Ideologia e Realidades. Espaço Urbano em Questão*, São Paulo, Projeto, 1985.

Papadaki, Stamo: *The work of Oscar Niemeyer*, Nueva York, Reinhold, 1950.


Philippou, Styliane: «Modernism and national identity in Brazil, or how to brew a Brazilian stew», en *National Identities*, vol. 7, No. 3, sept. de 2005, pp 245-264.

—————: *Oscar Niemeyer. Curves of irreverence*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2008.

Segre, Roberto y Jose Barki: «Niemeyer 103: La poética de una experimentación creadora», en *A+C, Arquitectura y Cultura*, No. 4, «Patrimônio», revista de la Universidad de Santiago de Chile, 2012.

Segre, Roberto: «Introdução: Os Caminhos da Modernidade Carioca (1930-1980)», en Jorge Czaikowski (coord.): *Guia da Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro*, Centro de Arquitetura e Urbanismo no Rio de Janeiro, 2000.

—————: «O sonho americano de Oscar Niemeyer», en *Au Arquitetura & Urbanismo*, año 22, No. 165, 2007, pp. 42-49.

—————: «Universalidad de la obra de Oscar Niemeyer», especial para *L'Architecture d'aujourd' Hui*, 2013 (inédito) 

LUISA CAMPUZANO

Hacia los protagonistas, escenarios y motivos habaneros de *El siglo de las luces**

La reciente posibilidad de acceder con facilidad a la vasta papelería de Alejo Carpentier, tanto a los fondos depositados por él en la Biblioteca Nacional de La Habana, como a los que se conservaban en su casa, integrados desde febrero de 2011 en un solo corpus organizado, indizado y digitalizado, permite nuevos y fructíferos acercamientos a su obra. Lo que sigue no pretende ser más que un minúsculo ejercicio demostrativo de todo cuanto hay por hacer.

A partir de la lectura de los que podemos considerar dos antetextos de *El siglo de las luces: El clan disperso*, novela inconclusa que Carpentier escribiera entre 1943 y 1944, y los materiales reunidos por él bajo el rubro de «Apuntes para una novela no escrita, primera idea de *El siglo de las luces* // (Material de trabajo) // (hacia 1952)»¹ –que Armando Raggi, responsable del fondo documental Alejo Carpentier encontrara, estudiara y diera a conocer en marzo del pasado año–,² me propongo acercarme parcialmente a la fase

* Ponencia presentada en el congreso «Alejo Carpentier, *El siglo de las luces* (1962) dans le cinquantième anniversaire du roman», celebrado en las universidades de Nantes y Angers, entre el 4 y el 6 de octubre de 2012.

1 Fundación Alejo Carpentier, CM37A1, 45 hojas.

2 Armando J. Raggi Rodríguez: «De las primeras décadas de la república a *El siglo de las luces*. Génesis de una novela». <<http://www.fundacioncarpentier.cult.cu/carpentier/de/las/primeras/decadas/de/la/republica/a/el/siglo/de/las/luces/genesis/de/una/novela>>.

prerredaccional de los primeros subcapítulos de *El siglo...*, en especial a la construcción de los personajes de Sofía, Esteban y Carlos, y a la formulación y funciones de algunos escenarios y motivos de diverso carácter que tendrán singular relieve en la novela. También tomaré en cuenta algunas de sus «fuentes» extraliterarias, así como distintos epitextos, pues, como sabemos, «la documentación más completa solo representa una ínfima parte del proceso creativo que conduce de un proyecto mental a una obra».³

Como he escrito antes,⁴ *El clan disperso* aborda, desde una perspectiva desencantada y crítica, las experiencias del Grupo Minorista –principal animador de la vanguardia artística cubana–, y las sucesivas «dispersiones» que marcaron su disolución. Su dossier está conformado por alrededor de trescientas cuartillas mecanografiadas, en diferentes versiones, con correcciones a lápiz y pluma, así como por páginas y apuntes escritos a mano. Aunque hay pasajes bastante extensos que permiten seguir su desarrollo y reconocer situaciones y personajes de la época más o menos identificables –se trata en buena medida de un *roman à clef*–, no es posible desentrañar del todo la estructura de la novela ni el desenlace de cada una de las tramas que la conforman, articuladas a través de episodios desarrollados en torno a sus protagonistas, cinco –o más– jóvenes escritores y artistas.

Carpentier se ha referido a la importancia que tuvo *El clan...* como fuente de temas, personajes y motivos que aparecerían después en sus novelas.

3 Almath Grésillon: *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, París, P.U.F., 1994, p. 95. [Trad. de la autora].

4 «*Chez Loynaz y excursión a Vueltabajo, bis*», en *Casa de las Américas*, No. 253, oct.-dic. de 2008, pp. 127-138.

Algunos críticos se han hecho eco de ello, pero muy pocos habían podido corroborarlo.

En 1944, el mismo año en que tras un largo silencio narrativo publica «Oficio de tinieblas»⁵ y *Viaje a la semilla*⁶ –en cuya segunda contrasolapa se coloca *El clan disperso* bajo el rubro de novela «en preparación»–, apareció en *Gaceta del Caribe* y titulado «Capítulo de novela», un capítulo de *El clan...*,⁷ que sin dudas constituye un importantísimo antetexto de *El reino de este mundo*, como lo sugiriera en 1977 Carlos Rincón, quien evidentemente tuvo acceso a los manuscritos, ya que lo considera como «inscrito dentro del complejo de materiales de *El clan disperso*».⁸ En 1984, Verity Smith, que no vio los manuscritos sino solo el texto de *Gaceta del Caribe*, lo tomó por una primera versión de *El reino...*,⁹ error en que han incurrido varios estudiosos. Por otra parte, en 1975 y previa consulta con su autor, la *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* publicó otro capítulo de *El clan...*: «La conjura de Parsifal», en un número dedicado a celebrar los setenta años de Carpentier.¹⁰

En 2008 pude editar y dar a conocer en las páginas de *Casa de las Américas*, con un breve estudio introductorio, cuatro secciones de la «Primera dispersión» de *El clan...* que podían leerse

5 *Orígenes*, año 1, No. 4, La Habana, 1944, pp. 32-38.

6 La Habana [Impr. Úcar, García y Cía.].

7 Año 1, No. 3, La Habana, mayo de 1944, pp. 12-13.

8 «Sobre “Capítulo de novela” y “Luis Garrafito”. Textos desconocidos de Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias», *Actualidades*, No. II, 1977, pp. 95-105.

9 «“Capítulo de novela” y la génesis de *El reino de este mundo*», *Bulletin Hispanique*, vol. XXXVI, Nos. 1-2, pp. 203-214.

10 Año 66, No. 1, La Habana, ene.-abr. de 1975, pp. 25-30. También apareció en *Cuba Internacional*, No. 11-12, La Habana, 1979, pp. 26-28.

parcialmente como ¿primer? antetexto de *El siglo de las luces*.¹¹ En ellas –particularmente en las dos primeras– hay prefiguraciones de la construcción de dos de sus jóvenes protagonistas habaneros, de sus costumbres insólitas, de su forma de vida desafiante. Pero lo que llegará a *El siglo...* de esta «dispersión» es sobre todo algo del ambiente, de la escenografía y la atmósfera de su casa.

Coinciden en estas páginas Alberto –quizá escritor– y Nicolás –músico–, dos de los protagonistas de *El clan...*, con dos personajes modelados a partir de algunos miembros de la familia Loynaz, tan conocida y significativa en la historia de la cultura cubana del siglo xx: uno femenino, que es en parte Dulce María y tal vez ya en parte su hermana Flor, y otro masculino, que es sin dudas Carlos Manuel, el más joven de ellos.

En distintas ocasiones tanto Alejo¹² como Dulce María¹³ hablaron o escribieron de las visitas del primero a casa de la segunda y de su participación en las memorables veladas y aventuras en que coincidían sus invitados. Igualmente se han referido ambos a cómo los jóvenes de esta familia, con su vida regida por horarios y costumbres sorprendentes, sus «rarezas» y extravagancias, su intelectualización de cuanto los rodeara, su cultura, sensibilidad, inquietudes y riqueza, las obras de arte, novedades y también antigüedades que acumulaban en su casa, sirvieron de modelos a los jóvenes protagonistas

11 Ver n. 4.

12 *Habla Carpentier... sobre La Habana (1912-1930)*, largometraje dirigido por Héctor Veitía, La Habana, ICAIC, 1973.

13 Dulce María Loynaz: *Fe de vida* (1995), La Habana, Letras Cubanas, 2000, p. 152; Vicente González Castro: *La hija del general. Un encuentro con Dulce María Loynaz*, La Habana, Editorial del Ministerio de Educación Superior, 1991, p. 100.

de *El siglo de las luces* y le proporcionaron a la novela algunos motivos significativos para el desarrollo de la trama.

En una entrevista, Carpentier reveló que «los adolescentes Esteban, Carlos y Sofía responden, en su “desorden temporal”, en su inversión del fluir del rito doméstico, a una familia cubana que mucho conocí en los años veinte».¹⁴ En otra ocasión dijo que «este mundo de los niños terribles de Cocteau»¹⁵ fue «el mundo que yo quise pintar un poco en el comienzo de *El siglo de las luces*». Y entonces también se refirió a la importancia que tuvieron para su formación musical las partituras que encontrara en aquella casa de la calle Línea.¹⁶

Por su parte, Dulce María confesó a uno de sus estudiosos que:

Carpentier se inspiró en nuestra infancia para escribir *El siglo de las luces*. [...] Sobre mí particularmente no escribió, pero lo hizo sobre mis tres hermanos. [...] Flor es el principal personaje [...]. La descripción de Carlos Manuel, realmente enfermizo y asmático, se materializa en el personaje de Esteban. [...] Enrique [es] en la novela [...] el personaje de Carlos, quien gozaba de «una robusta salud».

14 «Habla Alejo Carpentier», en Salvador Arias (comp.): *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, La Habana, Casa de las Américas (Serie Valoración Múltiple), 1977, pp. 22-23.

15 Sobre Cocteau, Carpentier, *Les enfants terribles* y *El siglo...*, ver Luisa Campuzano: «El juego secreto», de Elsa Morante, y *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier. Primeras notas», *Cuadernos de Italianística*, 2012, en preparación.

16 *Habla Carpentier... sobre La Habana*: «a uno de ellos [...] que andaba siempre de noche de smoking y fez turco, fue el primero al que oí tocar al piano música de Schönberg».

Y dijo también que Carpentier no se había fijado en ella como modelo para un personaje «porque era la menos interesante [...], la que tenía una vida más convencional [...]».¹⁷

Sobre estos pasajes volveremos más adelante, porque ahora quiero recordar –ya que se vincula con lo que vendrá después– que en 2010 apareció en casa de Carpentier otra versión de *Los pasos perdidos*, rubricada con este título, fechada en 1949 y anterior y muy distinta a las tres que había podido dar a conocer con anterioridad en mis trabajos sobre esta novela. Se trata de lo que fue evidentemente un intento de reciclar secciones y protagonistas de *El clan...*, fusionándolos con motivos, espacios y personajes encontrados en su viaje por el Orinoco y con la escritura de un texto luego abandonado: *El libro de la Gran Sabana*. Mi hipótesis, reforzada por el reciente hallazgo de Raggi de lo que el propio novelista llamara «Apuntes para una novela no escrita, primera idea de *El siglo de las luces* [...]», es que Carpentier creía posible en 1949 repetir lo que había hecho con *El reino de este mundo*, que acababa de editar ese mismo año, y donde desarrollaba escenarios, temas y motivos haitianos que había esbozado en el capítulo de *El clan...* publicado, como ya vimos, en *Gaceta del Caribe*, porque al parecer pensaba que si una sección de su novela inconclusa había podido servirle de punto de partida para la elaboración de otra novela, lo mismo podría ocurrir con otros capítulos o «dispersiones» de aquella.¹⁸

17 González Castro: Ob. cit. (en n. 13), pp. 97-100.

18 Luisa Campuzano: «La *Odisea* en el taller de Alejo Carpentier», en eds. Elina Miranda y Gustavo Herrera *Actualidad de los clásicos. Tercer congreso de Filología y Tradición Clásicas Vicentina Antuña* in memoriam, La Habana, Editorial Universidad de La Habana, 2010, pp. 334-341.

Y esto es, al parecer, lo que intenta nuevamente a comienzos de los cincuenta, pues, como veremos, en «Apuntes para una novela no escrita [...]» se produce una trascendente reformulación y ampliación de esa «Primera dispersión» de *El clan...* desarrollada en torno a personajes cuyos modelos serían los Loynaz.

Esto se va a expresar clara y enfáticamente en una nota escrita a lápiz, conservada entre los manuscritos de los «Apuntes...». En ella se lee:

La Mudada (Casa de los L.) = 2 hermanos
relegan al enfermo, que no ayuda por tradición

Delinear firmemente a los 2 –
(D.M – Enrique) –

Así pues, por una parte los Loynaz, Dulce María y Enrique, dejan de ser figuras secundarias engarzadas en episodios inscritos en una trama protagonizada por los miembros del clan, para ganar cuerpo, carácter, padecimientos, anhelos, fobias, preocupaciones, en fin, vida; y se convierten en Sofía, Gonzalo y Esteban, los protagonistas de un proyecto de novela que se desarrollaría en la vieja casa de los Loynaz, escenario en el que transcurre mayormente la acción.¹⁹ Por otra parte, como veremos, se retoman y amplifican motivos ya presentes en las secciones de *El clan...* correspondientes a la «Primera dispersión»; y la época en que se des-

19 Poco antes de la aparición de *Jardín* y de los «Apuntes...» de Carpentier, Aurelio Boza Masvidal la describe como una curiosa residencia con «...varios pabellones, en medio de un jardín selvático, rodeado de altas rejas» («Dulce María Loynaz: poesía, ensueño y silencio», *Universidad de La Habana*, No. 82-87, ene.-dic. de 1949, p. 95).

pliega la trama de este nuevo proyecto narrativo se corresponde con la de aquella novela inconclusa.

Pero hay un cambio total en la perspectiva del autor en relación con sus personajes, con su situación, así como en cuanto al tono y el lenguaje y, muy particularmente, en su acercamiento a lo que parece que llegaría a ser su tema: la lucha contra Machado –abordada muy poco tiempo después por él en *El acoso* (1956)–, la cual conduce a Sofía y Gonzalo al exilio y a Esteban, a participar en la Guerra Civil Española –subtema y escenario presentes mucho más adelante, como sabemos, en *La consagración de la primavera* (1979)–. Aparecen también nuevos motivos y desarrollos, algunos vinculados con *El siglo...*, otros, solo con *El clan...*, y otros que se encuentran tanto en estos dos antetextos como en la novela.

A manera de comentario marginal, antes de proseguir, quisiera solamente añadir dos observaciones que me parecen de interés. Por una parte, como he dicho en otra ocasión, no pienso que sea mera coincidencia que las páginas de *El clan...* alusivas a los Loynaz se escribieran poco después de la publicación por la revista *Sur* de la crónica en la que Juan Ramón Jiménez rememoraba a esta familia que lo recibió en La Habana,²⁰ crónica que mortificaba a Dulce María Loynaz y a los suyos porque en sus páginas el andaluz no se ocupaba de su obra: «Juan Ramón Jiménez», escribió ella, «publicó en *Sur* [...] la impresión surrealista que le produjo no nuestra poesía, sino nuestra morada».²¹ Y, por otra parte, pienso ahora que el hecho de retomar a la familia Loynaz en los «Apuntes...» de 1952 no debe de ser del todo ajeno a la aparición en el año ante-

rior de *Jardín*, la esperada novela que Dulce María había comenzado a escribir en 1928.

A fin de poder acercarme en pocas páginas a la construcción de los protagonistas habaneros y a la formulación y funciones de algunos motivos de importancia en la novela, trataré de ser breve en relación con los personajes, y escogeré al azar algunos de los motivos que llegarán a *El siglo...* o que solo se repiten en *El clan...* y los «Apuntes...».

En cuanto a los protagonistas, no son muy evidentes las relaciones de los personajes de *El clan...* modelados a partir de los Loynaz, con los de los «Apuntes...», y menos aún con los de *El siglo...* Tan solo coinciden su autonomía, los bienes de que disponen para llevar una vida distinta, su curiosidad intelectual, la frialdad y el rechazo a ser cortejada que exhibe la que Alberto o el narrador siempre llaman «la mujer pintada por Madrazo»; frialdad y rechazo que estarán presentes en las dos Sofías, casi como fobia en la de los «Apuntes...» –que decide huir de la carne refugiándose en un convento–, y también, pero mucho menos –hasta desaparecer por completo según avanza la novela–, en la de *El siglo...*

Pero los personajes de los «Apuntes...» son muy parecidos a los de *El siglo...* Ya casi se nombran como ellos, Sofía, Gonzalo y Esteban, son tres hermanos huérfanos de madre desde pequeños, y es precisamente con la muerte de su padre que entran en escena. Como este fuera un mal administrador de sus bienes, se ven obligados a trasladarse a una inmensa, vieja y ruinoso propiedad de la familia, situada muy cerca del mar y rodeada de un jardín convertido en maleza –es decir, la mítica casa de los Loynaz, tal como se encontraba desde los años cuarenta–: así comienza la novela. Esteban, a quien el autor más adelante, según nota manuscrita de 1 de mayo de 1955, decidirá convertir en primo, «haciendo

20 «Españoles de tres mundos», *Sur*, No. 93, Buenos Aires, 1942, pp. 28-31.

21 Loynaz: Ob. cit. (en n. 13), p. 180.

posible el amor indefinido (definido en odio) de Sofía», es asmático y sufre grandes crisis descritas casi en los mismos términos y extensión que en *El siglo...*, aliviadas por remedios aportados por la cocinera, que Sofía califica de «medicinas de negros». Esta tiene frecuentes relaciones con monjas del elitista colegio del Sagrado Corazón, monjas que en *El siglo...* son del convento de Santa Clara. Hacen de la noche, día. No estudian, no trabajan, aunque finalmente Gonzalo –como Carlos en la novela– tiene que ocuparse de los bienes familiares. Andan de madrugada por bares del puerto. Y Esteban, bastante recuperado de sus males, habiendo sido instruido concienzudamente en ellos por la cocinera salutífera, se aficiona a los placeres de la carne, lo que molesta enormemente a la casta Sofía.

Fuentes que en tiempos de la escritura de los «Apuntes...» y de *El siglo...* eran extraliterarias, pero que a partir de los ochenta y noventa han quedado refrendadas en memorias y entrevistas, así como experiencias personales del autor, habrán incorporado rasgos de carácter, elementos biográficos y anécdotas de la vida de los Loynaz a la construcción de los protagonistas de la novela y de su segundo antetexto. Tales son, por ejemplo, el conflictivo matrimonio de Dulce María con su primo Enrique de Quesada y Loynaz; su relación maternal con su hermano Carlos Manuel, asmático y esquizofrénico; la frecuente y a veces escandalosa presencia de Flor en los bares del puerto y su participación en la lucha contra Machado...; y hasta pequeños incidentes, como la asistencia de los tres jóvenes de los «Apuntes...» a un rito ortodoxo, información que seguramente le fuera suministrada al autor por su madre. Cito a Dulce:

[...] recuerdo a madame Carpentier, que siendo viuda vino alguna que otra vez, posiblemente con

el hijo. En cierta ocasión, nos llevó a compartir con ella la asistencia a una misa del rito ortodoxo griego, ceremonia que duró tres horas y que había que presenciar de pie. Son cosas en verdad inolvidables. Era esta dama una rusa otoñal, todavía bellísima, de la cual andaba mi hermano Enrique vagamente enamorado.²²

(Por esta amistad con Enrique Loynaz su hijo la reprende epistolar y un tanto edípicamente en mayo o junio de 1928:

En tu última carta me hablas extrañamente de E. Loynaz. ¡No sé qué ilusión te hacías con esa gente! Nunca quise verte estrechar relaciones con ellos, pues siempre me ha parecido que eran un bando de desequilibrados. Por eso les he dado de lado en más de una ocasión mucho antes de partir. No hacen más que posar, embriagarse y ¡consumir cocaína...! ¡Eso es todo! Nunca me gusta meterme en la vida privada de la gente, pero ya que yo te [...]»²³

De hecho, en los «Apuntes...» se pone en boca de los vecinos la drogadicción de los recién llegados: «Se murmuró que eran locos, o que fumaban opio, [...] que se ocultaban entre sus paredes, sin salir de día [...]»).

Nos dirigimos ahora a los escenarios y motivos. Anoto dos que pasan de *El clan...* a los «Apuntes...» pero no a *El siglo...*, porque en una mansión de La Habana de intramuros a fines del siglo XVIII no podía existir ninguno de los dos.

22 Loynaz: Ob. cit. (en n. 13) , p. 52.

23 Alejo Carpentier: *Cartas a Toutouche*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2010, p. 42.

El primero es el jardín selvático, ampliamente detallado desde la perspectiva asombrada del narrador del primer texto:

Un enorme jardín, absolutamente abandonado, mostraba sus canchales rotos por raíces de plantas inútiles, sus senderos invadidos por las hierbas. Enredaderas de calabaza trepaban por sobre la vegetación, dejando colgar a veces, en el vacío, un fruto cobrizo, o irguiendo hacia lo alto una flor amarilla. Todas las plantas trepadoras estaban en pugna por cubrirse unas a otras. Sobre yedra, coralillo; sobre el coralillo, aguinaldo; sobre el aguinaldo, esponja. Los árboles, impotentes y degenerados, estaban atrapados bajo una red sólidamente agarrada a la tierra húmeda y constelada de hongos blancos [133].²⁴

Y breve y moleestamente descrito, desde el punto de vista de los jóvenes que han debido emigrar muy a su pesar a esta casona en ruinas y rodeada de matorrales:

[...] el jardín invadido por las malezas –desde hacía tanto tiempo, que nadie recordaba haberlo visto de otro modo– // [...] el jardín, [...] aquella selva entre edificios, con estatuas vestidas de hojas y estanques de aguas verdes, propicio a las citas furtivas, a la caza de pájaros, para quienes sabían dónde faltaban barrotes a la reja, cerca de la capilla en ruinas [I,1]. // [...] aquella casa que seguía como antes, ocupando con sus matorrales inútiles, criadero de mosquitos y de ranas, una media manzana [I, 2].²⁵

24 En todas las citas de *El clan...* las páginas remiten al texto referido en n. 4.

25 En todas las citas de «Apuntes...» las indicaciones de capítulos y páginas remiten al manuscrito.

El segundo, minúsculo motivo que aparece en los dos antetextos y no puede trasladarse a *El siglo...*, exhibe un marcado sesgo irónico y es, para mí, bastante gratuito. En él se vincula por lazos familiares a la «mujer pintada por Madrazo» y a la primera Sofía, con Teresa Montalvo y O’Farril, Condesa de Jaruco, madre de la Condesa Merlin y presunta amante de José Bonaparte, que es, además, según lo dicho en los «Apuntes...», mestiza. Así, en *El clan...*, la dueña explica a los dos visitantes que la vajilla es «de porcelana Luis Felipe», salvo algunos platos de otra, perteneciente a una «bisabuela, amiga del Rey José» (131). Y en los «Apuntes...», entre los trajes antiguos que heredan los jóvenes, hay «un vestido de dama de corte, llevado alguna vez por aquella garrida tatarabuela, de tez cálidamente amulatada, que hubiera sido amante de José Bonaparte» (III, 6), traje que emplea la primera Sofía en la «cena a tres», a la que volveremos más adelante: «Sofía se puso el vestido de corte de tiempos de José Bonaparte» (V, 14).

Llegamos, finalmente, a un motivo desarrollado tanto en la novela como en sus dos antetextos: el del amontonamiento de cajas, huacales, muebles a la entrada de las casas en que se inicia la narración, motivo que en *El siglo...* creará un productivo espacio escenográfico –ya esbozado en los «Apuntes...»–, que, como se ha señalado, contribuirá sobremanera a la caracterización de los personajes en función de los lugares que ocupan en esta abigarrada construcción escénica.

Comencemos con *El clan...*:

El [mayordomo] abrió la puerta solemnemente, hundiéndose en una galería oscura y angosta. Al entrar, Alberto y Nicolás advirtieron que no había tal galería. El vasto salón colonial estaba lleno hasta el techo de bargueños, armarios, cajas,

butacas acostadas, relojes normandos, entre los cuales se había abierto un pasadizo que conducía a la escalera. Un ángel de Rheims asomaba la cabeza entre dos tablas rotas. De las cajas salían empuñaduras de sables. Una coraza encogullaba a un santo, izado en lo alto de un aparador. Una cama gigantesca, cubierta de escudos labrados, estaba adosada verticalmente a una pared. La mujer de Madrazo conducía a sus huéspedes a través de ese laberinto. // –En nuestro último viaje a Europa, compramos tantas cosas, que no supimos dónde ponerlas. Por eso abandonamos la planta baja, y nos refugiamos en los altos [133].

Seguimos con los «Apuntes...»:

Al día siguiente llegaron muebles y cajas en tal número que rebasaron los salones y vestíbulo de la planta baja, amontonándose en los portales de balaustradas rotas, a tramos, entre una columna y otra [I, 2]. // [...] // Ya las cajas a medio vaciar o amontonadas en los corredores y estancias, habían construido una casa dentro de la casa. Había corredores dentro de los corredores, pasadizos secretos, atajos, laberintos, pequeños reductos donde era grato aislarse para leer, dormir, o pasar las hojas de una colección del *Punch* de comienzos de siglo [II, 8].

Veamos, de inmediato, el inicio de la que será dilatada descripción en *El siglo...* Así se presenta el estado de la casa después de que los protagonistas, afortunados huérfanos consentidos por un albacea estafador, habían empezado a hacer encargos a Europa:

Comenzaron a llegar cajas y embalajes que se metieron, según iban apareciendo, en las estan-

cias de la planta baja. Del Gran Salón a las cocheras era una invasión de cosas que se dejaban medio guardadas entre sus tablas, vestidas de paja y de virutas, en espera de un arreglo final. Así, un pesado aparador [...] demoraba en el vestíbulo, mientras un paraván de laca [...] no acababa de salir de su envoltura. Las tazas chinas permanecían en el serrín de su viaje [...]. El tapiz del billar era pradera tendida entre la luna de un espejo rococó y el severo perfil de un escritorio de marquetería inglesa [30-31].²⁶

Y, por último, anoto brevemente unos pasajes que me han permitido advertir cierta similitud en la creación de este ambiente con *Les enfants terribles* de Jean Cocteau, autor primero adorado y más tarde casi aborrecido por Carpentier:

*Le premier coup d'oeil sur la chambre surprénait. Sans le lit on l'eût pris par un débarras. // [...] // Le désordre de la chambre [...] s'aggravait et formait des rues. Ces perspectives de caisses, ces lacs de papiers, ces montagnes de linge étaient la ville du malade et son décor. // [...] // des architectures du désordre.*²⁷

Por último, paso ahora a un motivo de mucha mayor importancia para la muy estudiada teatrali-

26 Todas las citas de *El siglo de las luces* corresponden a la edición habanera de 1963.

27 Jean Cocteau: *Les enfants terribles*, París, Bernard Grasset, 1990 (Les Cahiers Rouges), pp. 27, 43-44, 45. («La primera mirada a la habitación asombraba. Sin la cama se hubiera tomado por un cuarto de desahogo. [...] El desorden de la habitación [...] aumentaba y formaba calles. Esos paisajes de cajas, esos lagos de papeles, esas montañas de sábanas eran la ciudad del enfermo y su panorama. [...] unas arquitecturas del desorden». [Trad. de la autora]).

dad de la novela y para contribuir a desvelar cierto enfoque irónico de la dinámica ideológica de la trama: la colección de trajes antiguos que poseen los protagonistas de la novela y de sus dos antetextos.

Al irrumpir en la cena que se celebra de madrugada en una vieja mansión en ruinas situada en medio de un descampado, Alberto y Nicolás, protagonistas de la «Primera dispersión» de *El clan...*, se muestran sorprendidos porque «[l]as mujeres estaban vestidas de brocado blanco, llevando mantillas de encaje antiguo. Había hombres de casacón bordado, y otros que llevaban entorchados y soles» (131). Y cuando al visitar días después la singular mansión de estos extravagantes anfitriones uno de ellos pregunta a la dueña de casa: «¿De dónde habían salido los trajes que todos vestían la noche del banquete entre las ruinas?»

[l]a mujer de Madrazo lo tomó de la mano, llevándolo, por oscuras escaleras interiores, al desván de la casa. Había largos armarios de cristal, donde estaban colgados trajes antiguos. Un uniforme de calesero, con sus botas y su chistera. Varias libreas de lacayos. Casacas de Virreyes del Perú, y capitanes generales de Cuba. Bicornios de embajadores. Vestidos de damas de corte. Una suntuosa túnica de obispo, rodeada de albas, mitras y estolas. Y hasta un atavío de loriga, toca emplumada y coturnos, como los que habían servido a los actores del Gran Siglo para representar papeles de Mitrídates, Horacio o Hipólito. // –Este es el tesoro de mi familia. Algunos trajes son heredados. Otros llegaron aquí, no se sabe cómo... Por sí solos. Muchas noches, nos disfrazamos, yendo a lugares que no ostentan la huella de la época. ¿Cree acaso que trajes como el que lleva es de los que merecen conservarse en vitrinas? [134].

En los «Apuntes...», presentados desde la perspectiva de un narrador omnisciente que enumera las acciones de los recién mudados, la descripción parece detenerse menos en los detalles –aunque lo hace–, y más en el desorden en que se encuentran los trajes. Tiende a mostrar no tanto esa atracción por tiempos pasados, por otras épocas, evidente en la respuesta de «la mujer pintada por Madrazo», como la irreverencia de quienes son ahora dueños de un idéntico y descuidado legado familiar, irreverencia, desafío, o también rebuscado sentido práctico, que de inmediato se pondrá de manifiesto a la hora de cenar:

En una estancia del primer piso se colgaron, dentro de armarios con puertas de vidrio, trajes que habían pertenecido, otrora, a miembros de la familia: casacas y bicornios de embajadores; túnicas de oficiales de milicia; un vestido de dama de corte, [...] varios juegos de entorchados, libreas, miriñaques, todo revuelto, en azules descoloridos, en frambuesas pasados a rosa, con mantillas, chacós, madroños, relojes muertos y algún hábito eclesiástico [III, 6]. // Un día, al probarse algunos de los trajes antiguos guardados en las vidrieras de arriba Gonzalo descubrió que los brocados de un obispo le proporcionaban una fresca y amplia bata de cuarto. Sofía cobró la costumbre de llevar en casa los vestidos de sus abuelas: trajes goyescos, crinolinas o chales Segundo Imperio. Poco a poco la singularidad de sus existencias les hizo concebir una suerte de orgullo de haberse sustraído a las disciplinas aceptadas por los demás. Quienes habían sido sus amigos hasta ahora les parecían personas mediocres de escasa imaginación [III, 8]. // Para aquella primera cena a tres, Sofía se puso el vestido de corte de tiempos de José Bonaparte y

Gonzalo una túnica de Capitán de milicias, con ocho condecoraciones otorgadas por Doña Isabel II. Más modesto, Esteban se contentó con un bicornio de embajador y la chupa de canónigo que lo abrigaba de los vientos que pegaban como latigazos en las persianas cerradas, llenando la casa de ruidos fantasmales [V, 14].

En *El siglo...*, donde la importancia del tema del disfraz y de su recurrencia ha sido ampliamente demostrada, la presentación de los trajes antiguos que Sofía ofrece, a petición suya, al recién aparecido Víctor Hugues, es, sin embargo, más neutra, más sencilla: una mera enumeración de vieja ropa de parientes, acorde con el rango y desempeño que tuvieron, o de disfraces para sencillas diversiones:

[...] trajes viejos que colgaban de una varilla metálica: ropas que habían pertenecido a miembros de la familia materna, edificadora de la casa; al académico, al prelado, al alférez de navío, al magistrado; vestidos de abuelas, rasos desteñidos, levitas austeras, encajes de baile, muselinas verdecidas por el salitre, percales e indianas; disfraces de un día: de pastora, de echadora de cartas, de princesa incaica, de dama antañona [45].

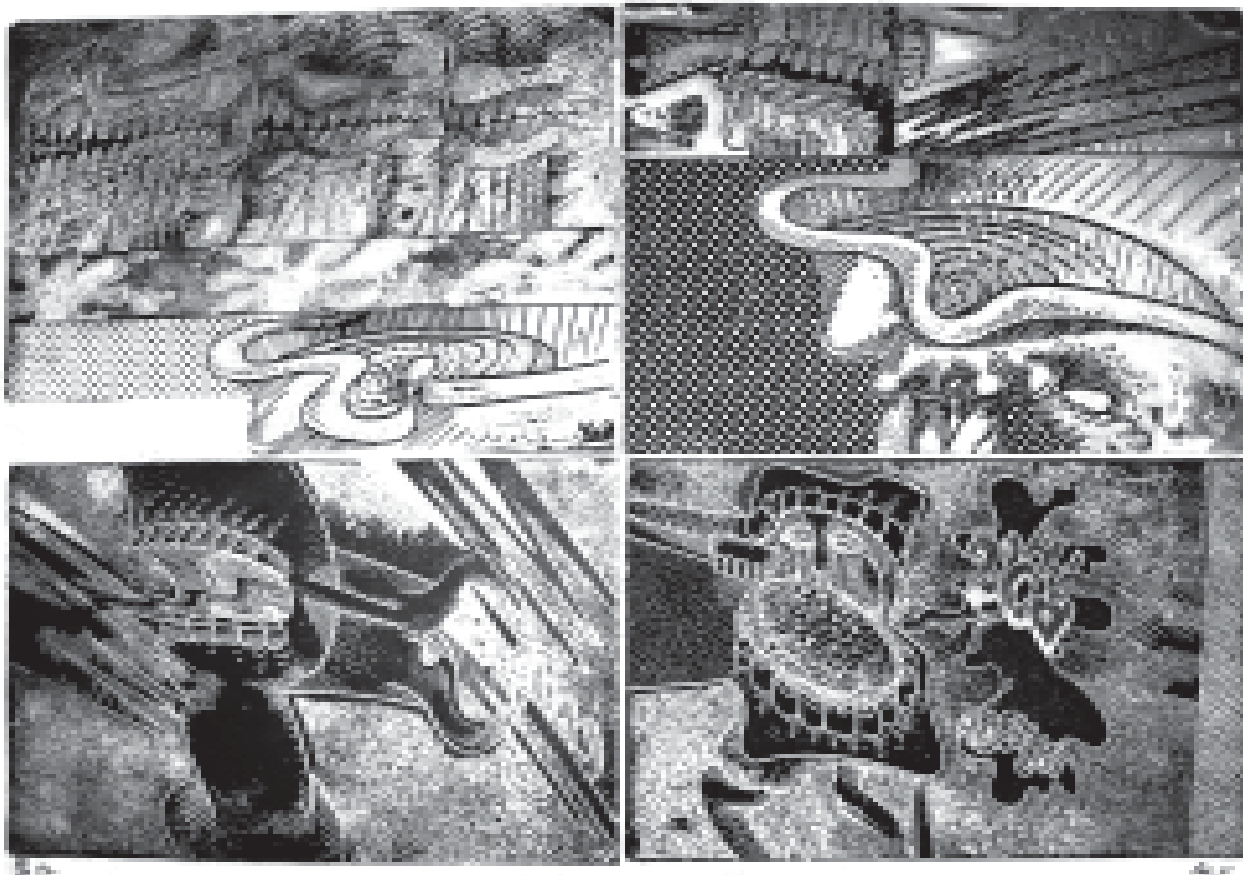
En los dos antetextos que venimos siguiendo el motivo de los trajes antiguos –incorporado breve y puntualmente– no parece pretender otra cosa que caracterizar a sus propietarios, certificando su pertenencia a un viejo linaje, y mostrando con su uso, en los de *El clan...*, cierta veneración por el pasado mezclada con el deseo de epatar y singularizarse públicamente; y en los de los «Apuntes...», un desinterés que los despoja de su aura legendaria al rebajarlos a la vida cotidiana. Pero en *El siglo...* los trajes antiguos, los disfraces, permiten «producir» en

vivo, *in praesentia* y de inmediato, la demostración de las ambiciones y consecuentes fantasías del nuevo protagonista que cambiará el curso de aquella posible novela en gestación desde hacía más de diez años para dotarla, al fin, de un gran sentido. Una de las principales marcas del personaje Víctor Hugues, constante a lo largo del trazado de su parábola vital, reside en su desmesurado culto a las grandes figuras políticas de la Antigüedad clásica. Y así, la visión de los trajes, de los disfraces que le muestra Sofía, es el primer motor para que Víctor, animado de inmediato por ellos y valiéndose de las viejas telas, haga «de Mucio Scévola, de Cayo Graco, de Demóstenes [...]» (45), encarnando el culto de los revolucionarios franceses por las grandes figuras del mundo antiguo. Ese llamado en su auxilio de los espíritus del pasado que Marx, en las primeras páginas de *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, advierte en los líderes de la Gran revolución: «toman prestados sus nombres, sus consignas de guerra, su ropaje, para, con este disfraz de vejez venerable y este lenguaje prestado, representar la nueva escena de la historia universal». ²⁸ Sofía –según el narrador– «había observado que [Víctor] gustaba de representar papeles de legisladores y de tribunos antiguos, tomándose tremendamente en serio [...]», y también que «[v]arias veces había insistido en animar episodios de la vida de Licurgo, personaje por el que parecía tener una especial admiración [...]» (63). Con los años y las decepciones, Esteban reúne en sus recuerdos esta primera representación con otras que el francés hará en la propia casa y para los mismos jóvenes poco tiempo más tarde: «juegos», dice, «que sacaban de sus tumbas a Licurgo y Mucio Scévola» (220).

28 Carlos Marx: *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, La Habana, Imprenta Nacional de Cuba, 1962, p. 15.

Llegados al final de este breve y apenas ilustrativo recorrido genético, podemos precisar más lo que decíamos al comienzo. La recién alcanzada posibilidad de acceder a toda la vasta papelería de Alejo Carpentier y a su biblioteca, deberá pro-

piciar renovadas, sorprendentes lecturas críticas de su obra, más reveladores estudios de su método de creación y, por supuesto, mucho mejores ediciones académicas, más anotadas y documentadas. **C**



El alma en su descanso sorprendida, 1971. Calcografía, ed. 1/7, 4 35 x 620 mm

MARIA CRISTINA SECCI

La ley de Herodes de Jorge Ibargüengoitia: un pícaro moderno

«La ley de Herodes, o te chingas o te jodes».

Jorge Ibargüengoitia (1928-1983) es considerado uno de los escritores más representativos de la literatura mexicana contemporánea; autor de novelas, cuentos, crónicas de viaje, ensayos breves y una infinidad de textos literarios que incluyen también artículos en revistas y diarios. Gustavo García fue el primero en referirse a él en 1979 como alguien que utiliza la tipificación de los recursos técnicos de las novelas picarescas, a partir de las características establecidas por Américo Castro en el prólogo de la *Historia de la vida del Buscón*.¹ La identidad de ese pícaro urbano y contemporáneo que surge de la pluma de Ibargüengoitia en *La ley de Herodes* se puede confrontar entonces con la huella, o la sombra, de uno de los pícaros más conocidos, don Pablos, el protagonista de *El Buscón* (1626) de Francisco de Quevedo.

El pícaro encarna a un individuo sin grandeza, pero siempre a la espera de alcanzarla; desesperado por presiones económicas y familiares que le complican la existencia, con su ansia de redención provoca enormes líos y queda atrapado en situaciones que, en cambio, solo demuestran insignificancia y miseria. De las piruetas que la mala suerte le hace dar al protagonista de la novela picaresca, surge

¹ Gustavo García: «Introducción», en Jorge Ibargüengoitia: *Los relámpagos de agosto, La ley de Herodes*, México, Promexa Editores, 1979, p. X.

el humor: el pícaro es la antítesis de un héroe literario, pero en el lector provoca una sonrisa complacida que, en opinión de García, precisamente se ampara en la desproporción entre lo que en realidad es (un ser eternamente vencido) y aquello a lo que aspira (una redención social inalcanzable).²

Hay una inquietud compartida por el pícaro barroco y el moderno: el hambre de alcanzar lo que no se es, el deseo de poseer lo que no se puede, el individualismo que borra a los otros dejándolos únicamente como compañeros virtuales. La profunda e irresoluble soledad del pícaro surge por situaciones inesperadas y tal vez fútiles,³ por lo que se cumple la promesa implícita en el dicho popular mexicano, «la ley de Herodes, o te chingas o te jodes», que corrobora el destino del «pobre diablo», a quien le es negada la ya mentada redención social. No existe otra opción para el pícaro: sale «chingado» o «jodido». Es una ley, que en opinión de Ibarguengoitia, tiene que ver con el linaje, al igual que en el pícaro tradicional.

Desde la perspectiva del ensayista y narrador Juan Villoro, Ibarguengoitia renovó, para la literatura mexicana, el género de esa inmensa tradición literaria. Villoro afirma que el pícaro surge de los márgenes sociales: es el burlón o el loco que asume la dimensión de un espejo cóncavo para que la sociedad contemple sus malformaciones.⁴ El pícaro sabe que no

logrará nada y que, pese a sus engaños, fracasará; por esta razón, según José Antonio Maravall, no habría que abusar del término *desengaño*, sino de *frustración*: la novela picaresca responde al bloqueo «vigorizado» de las vías de acceso o de satisfacción de las aspiraciones y siempre se llega a la conclusión de que el empleo de medios ilícitos acaba mal para el que se sirve de ellos, lo que representa una advertencia para la sociedad.⁵ En tal sentido, la biografía sirve al lector como ejemplo de conductas (no como ejemplares heroicos) para estimar a los protagonistas o para rechazarlos, para seguirlos como ejemplos o para abandonarlos. Tampoco habría que olvidar la voracidad irrefrenable del lector del género íntimo de conocer, imitar y juzgar al protagonista del relato, aun cuando se trate de un «ejemplo» de vagabundos y «espejo», por supuesto, de tacaños.

La novela de Quevedo construye alrededor del protagonista el peor contexto social, puesto que robo, prostitución, miseria y hechicería representan un ambiente que vuelve imposible ascender al escalón social más alto; sin embargo, Pablos se atribuye pensamientos de caballero, pretende aprender virtudes y profesar honra, y para ello se finge rico, se atribuye un linaje falso, figura poseer bienes, caballos, casa, en fin, se disfraza. De forma similar a lo que hace el pícaro del siglo xvii, Jorge (protagonista de los cuentos de *La ley de Herodes*) tiene pensamientos de caballero, se endeuda, busca aprender virtudes y profesar honra para alcanzar la meta

2 *Ibíd.*, p. XI.

3 «Mi frustración llegó a tal grado que una vez que se metió un mosco en mi cuarto, tomé la bomba de flit y la manija se zafó y me quedé con ella en la mano. «Es que el destino está contra mí», pensé, en el colmo de la desesperación». Jorge Ibarguengoitia: «Mis embargos», en *La ley de Herodes*, México, Joaquín Mortiz, 1987, p. 69. (En adelante *LLH*).

4 Juan Villoro: «La figura del pícaro», suplemento «El Ángel» en *Reforma*, México, 30 de noviembre de 2003, p. 3.

Ver también «El diablo en el espejo», en *Jorge Ibarguengoitia, El atentado. Los relámpagos de agosto* (ed. crítica), Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega (coords.), Nanterre Cedex, ALLCA XX, 2002, pp. XXIII-XXXVIII.

5 José Antonio Maravall: *La literatura picaresca desde la historia social (siglos xvi y xvii)*, Madrid, Taurus, 1987, p. 383.

aparentemente imposible de ser un intelectual reconocido y remunerado por la sociedad, así como deseado por las protagonistas femeninas.

Las aspiraciones de Jorge, tanto sexuales como profesionales, son perennemente obstaculizadas, por lo cual el protagonista recurre a medios ilícitos, aunque inocuos, para la adquisición de un terreno o para robarle un beso a su amada. Lo ilícito se cumple porque es claro que aquellos bienes y atenciones no están destinados a él; por eso tiene que sustraerlos al cruel destino que lo obligó a nacer bajo la estrella de «pobre diablo». La constatación fría de la mala suerte del protagonista sirve al lector como ejemplo del fracaso que el pobre diablo carga consigo. Todo le sale irremediamente mal: «No me daba cuenta de que este era, en realidad, *The end of the affaire*. Habíamos hecho todo, menos el amor, y todo había salido mal, y si hubiéramos hecho el amor, también hubiera salido mal». ⁶ A pesar del fracaso y la frustración, a pesar de que Julia sea capaz, como las heroínas de sus obras, de odiar en silencio durante días enteros, Jorge siempre le implorará perdón: «Le dije que no había de qué pedir perdón; me sentía feliz. Cambié mis planes y pasamos el día juntos. Al cabo de un rato comprendí que, a pesar de lo que me había dicho por teléfono, no se sentía injusta, sino víctima de un neurasténico». ⁷

Esa es la advertencia para el lector: ni la humillación ni la súplica de perdón le brindan al pícaro la posibilidad de una redención emocional, social o económica.

En el pícaro Jorge, la situación siempre precipita al fracaso: el amor nunca se resuelve y los problemas económicos se solucionan solo momentáneamente, como un tapón improvisado que tarde o temprano

terminará por ceder. El mismo protagonista admite ser un «paria de la sociedad», un excluido, intocable víctima de un sistema de castas, de un linaje cuya solución no está en sus manos ni en su ingenio. ⁸

La mala suerte congénita: el despojo

Con Pablos estamos en la Segovia de 1600, ciudad comercial, sede de la sublevación contra Carlos V, parte de una España señorial agraria, donde se había establecido la dominación de una aristocracia fundada en el linaje. La ambición de preminencia social es evidente en Pablos, dado que el protagonista tuvo pensamientos de caballero «desde chiquito», y estos apuntan alto: son los de pretensión de ascenso y prosperidad, que van justamente en contra de la sangre que ha heredado. ⁹ Quevedo defiende el orden social existente, es un intelectual orgánico de la aristocracia que, con su obra, expresa la condena de toda la sangre abyecta, y lanza una invectiva contra la pretensión del pícaro de salir de su estatus. Según Molho, *El Buscón* es un libro escrito por Quevedo en contra de los pícaros, donde Pablos de Segovia se convierte en un monstruoso prototipo de la ignominia, destinado a no emerger jamás de la miseria. ¹⁰ El libro fue escrito para consolidar en la clase dominante la conciencia de su dominación, denunciando una España en la que cualquiera pretende y «busca» penetrar, sin ningún derecho, en una jerarquía nobiliaria; por esto se habla de un «buscón» o «buscavidas», condenado o condenable por su nacimiento. ¹¹ Se trata de

8 «Mis embargos», *LLH*, p. 72.

9 Francisco Abad: *Literatura e historia de las mentalidades*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 179.

10 Maurice Molho: *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1978, p. 102.

11 *Ibíd.*, pp. 100-102.

6 Ibarguengoitia: «La vela perpetua», *LLH*, p. 108.

7 *Ibíd.*, p. 107.

una obra que adopta la hipótesis determinista del linaje: por nacimiento, el protagonista está condenado al fracaso, y sus pretensiones de redención social son castigadas y prohibidas. Su marginalidad, dice Molho, es consecuencia natural del infame origen: «salido de nada, no es nada, y por su actividad tenaz, obstinada, no persigue otro objeto que sobrevivir para llegar a ser algo».¹²

Jorge Ibarguengoitia relata detalladamente, no tanto en *La ley de Herodes*, pero sí en otros escritos (aunque en «Mis embargos» refiere datos precisos de su inestable situación económica, sus deudas y las hipotecas), la situación económica de su familia y las consecuencias personales y sociales de la ley agraria que puso en peligro la existencia del rancho familiar cercano a Guanajuato. También la «mala suerte congénita» de Jorge, el personaje, se enraíza en la ascendencia de la familia, en su «linaje» y en su ser paria de la sociedad. Jorge suele presentarse como un pobre diablo perennemente privado, no solo de sus pertenencias materiales (en «Mis embargos», aunque es un «paria con casa propia», la usurera busca quitársela), sino del amor y de las palabras; lo expresa de forma extremadamente clara, en el cuento «La vela perpetua» cuando afirma: «empecé a sentir que me habían despojado de algo que me pertenecía y escribí una obra que se llama *La lucha con el ángel* en la que a uno de los personajes lo despojan de algo que le pertenece».¹³

El autor utiliza frecuentemente el estigma de «pobre diablo» y el recurso literario de la penuria y de las dificultades económicas. En «Mis embargos» cuenta cómo vinieron, después de 1957, años muy duros: «Adquirí malos hábitos: andaba de alpargatas todo el tiempo y así entraba en los bancos a

pedir prestado. Todas las puertas se me cerraban. Encontraba en la calle a amigos que no había visto en diez años y antes de saludarles, les decía: Oye, préstame diez pesos».¹⁴

Asimismo, en «Manos muertas», cuando el protagonista del relato va con el arquitecto y unos amigos a ver el terreno que compró con el fin de construir en él su propia casa, se le aparece una mujer harapienta que no lo reconoce como dueño (es decir, le niega el estatus de *propietario*, que podría elevarlo socialmente): «No es cierto. Estos terrenos son del doctor Gorgonzola»,¹⁵ dice la mujer, y empieza a arrojarle piedras. Paradójicamente, es una mujer de un nivel social más bajo quien le niega el reconocimiento, quien se resiste a creerlo propietario del terreno: una mujer harapienta le ratifica su destino de pícaro. En el relato, la afrenta al personaje alcanza tintes extremos cuando un ladrón, después de haber vaciado el guardarropa de Jorge, deja abandonadas las corbatas, lo que el protagonista considera un insulto. Ninguna distinción ni clase, ni siquiera un vulgar ladrón quiere la corbata de un pícaro.

Como en el pícaro tradicional, la mala suerte en Jorge es congénita. En el «Cuento del canario, las pinzas y los tres muertos» se encuentran referencias, presentadas a manera de anécdotas, de su entorno familiar, principalmente de su madre y su tía, con quienes convivió mucho tiempo; con ellas comparte el linaje de pobre diablo y las desventuras que surgen de esa condición, como los robos que sufren, que más bien parecen raterías entre pobres. La casa familiar es teatro de asaltos, robos, golpes... que solo a ellos podrían sucederles; experiencias que han propiciado que el protagonista

12 Molho: Ob. cit., p. 91.

13 «La vela perpetua», *LLH*, p. 94.

14 «Mis embargos», *LLH*, p. 69.

15 «Manos muertas», *LLH*, p. 48.

desarrolle la capacidad para reconocer de inmediato quién toca a su puerta con la sola intención de «dar el sablazo», lo cual no es garantía –en una perenne guerra entre pobres– de que pueda evitarlo:

Meses después de haberse ido él vino su mujer a decirnos que estaba muy enfermo y que necesitaba veinte pesos para las medicinas. Mi madre se los dio. Al mes, la mujer regresó llorosa a pedir cincuenta para la caja. Mi madre se los dio y después dijo: // –¡Pobre Ramón, ya en el otro mundo! // La tercer visita le costó a mi madre diez pesos, a cambio de los cuales, la mujer prometió traer una foto que le habían tomado a Ramón, ya muerto. La cuarta fue la última, gracias a que la encontré orinando en la calle y ya no se atrevió a llegar a mi casa a darnos el sablazo.¹⁶

La época de Ibarguengoitia y el contexto de la capital del país están dibujados en *La ley de Herodes* desde la perspectiva de una intelectualidad mexicana decadente, como la retratada en «Conversaciones con Bloomsbury»; de una *compañía de bienes raíces* (definida por el protagonista como *ilegal pero muy católica*), en «Manos muertas»; de un ambiente de miserables competiciones entre los jefes de los *boy scouts* en «Falta de espíritu scout»; de la intelectualidad universitaria estadounidense en «La vela perpetua». Para el pícaro Jorge queda claro dónde está «lo bueno» de su sociedad: en equilibrio entre los dos mundos, entre el intento del protagonista de tener una mujer decente y al mismo tiempo cachonda,¹⁷ o en un trabajador que le roba unas

pinzas a unos albañiles descuidados para regalárselas a su patrón, no como un gesto amable sino para que este le preste más dinero. Un mundo donde Jorge se mueve entre ladrones tiernos y mendigos que hacen el amor entre los matorrales.

El dinero: la verdadera sangre

La sociedad barroca, de acuerdo con Maravall, vive abrumada por el peso del dinero, a veces considerado la verdadera sangre y capaz de hacer crecer la autoridad de quien lo posee.¹⁸ Quevedo emplea la expresión «muy a lo dineroso» precisamente para indicar a alguien con aspecto acaudalado.¹⁹ El dinero se vuelve puente a través del cual se establecen las relaciones del pícaro: lo aceptan por *su* dinero; con las mujeres gasta *cualquier* dinero; la herencia de su padre la cobra *en* dinero. Por su indudable papel social protagónico, el dinero se vuelve una obsesión para el pícaro, quien no puede ganarlo sino solo conseguirlo con engaños y robos.²⁰

La miseria, eje central de la picaresca, es también una constante en los cuentos de Jorge Ibarguengoitia, cuyo protagonista siempre busca luchar contra la carencia de dinero. La precaria situación económica obliga a Jorge, el personaje, a cometer robos: al final de «El episodio cinematográfico», decide huir con los quinientos pesos que estaban

Nuestro Señor y a la Santísima Virgen que me dieran una compañera que fuera al mismo tiempo decente y cachonda. Fue mi mojigatería lo que precipitó el telón del primer acto de este drama de costumbres literarias». «La vela perpetua», *LLH*, pp. 88-89.

18 Ver Maravall: Ob. cit. (en n. 5), p. 110.

19 Molho: Ob. cit. (en n. 10), p. 110.

20 *Ibíd.*, p. 91.

16 «Cuento del canario, las pinzas y los tres muertos», *LLH*, p. 63.

17 «Después de este episodio, me entró el fervor religioso. Iba a misa todos los días y comulgaba y le pedía a Dios

destinados a pagar una botella de Bacardí de Melissa, y que él usa para comprarse un *blazer*.

Aunque asuma el papel de ladrón, su moral es impecable: son demasiadas las injusticias que soporta, razón por la cual robos o engaños resultan necesarios para su supervivencia.

En «Manos muertas» regresa el tema del dinero deshonesto en la compra del terreno donde Jorge construirá su casa. Solo puede permitirse comprar una propiedad a una *compañía de bienes raíces* ilegal: entrega un cheque de cuarenta mil pesos y recibe a cambio un recibo de doce mil; la historia jurídica del terreno es turbia en la declaración del protagonista: «la señora Dolores Cimarrón del Llano (es decir, los franciscanos) había vendido (es decir, permutado) al señor Pedro Gongoira Acebez (es decir, los jesuitas) el terreno del que ahora yo compraba una fracción».²¹ En «Conversaciones con Bloomsbury» el dinero también tiene un papel oscuro: no se entiende si es dinero ganado o simplemente ostentado por parte del editor inglés coprotagonista del relato, que afirma tener la misión de conocer intelectuales en México y ver la manera de ayudarlos económicamente. Puesto que el dinero tiene el poder de elevar al pícaro en la escala social e intelectual, el escritor protagonista del relato recompensa el espejismo del dinero entablando una *buena* amistad²² con un personaje sospechoso, el editor (un presunto agente de la CIA), hacia el cual no muestra simpatía en ningún otro momento.

En cuestiones de amor, el protagonista de *La ley de Herodes* tiene que conformarse con lo que sobra: mujeres casadas, que aman a otros o piensan en otros; los únicos papeles que puede asumir son de acompañante, de servidor (en «La vela perpetua», Julia le

21 «Manos muertas», *LLH*, p. 47.

22 «Conversaciones con Bloomsbury», *LLH*, p. 121.

confía un encargo que «solo un hombre fuerte podría realizar»: ir a que le tiñan de azul una chamarra de gamuza blanca) o de amante imposible («¿Quién se lleva a Blanca?»).²³ También su sexualidad es negada, pues acaba solo o en busca de prostitutas: «Regresamos al hotel y ella se acostó y yo fui a su cuarto y cuando me disponía a intentar “lo peor”, ella me corrió de la cama e insistió en leerme una obra de Rosario Castellanos. Me levanté furioso y me fui a la calle a buscar prostitutas».²⁴

El binomio mujer-dinero representa la pareja eternamente anhelada por el pobre diablo Jorge. En «¿Quién se lleva a Blanca?», el protagonista no dispone de un coche ni puede pagar un taxi para llevar a la mujer a su casa. En «What became of Pampa Hash?», abundan las referencias al dinero: el protagonista declara estar en la inopia total, mientras la protagonista femenina, que literalmente nada en pesos, solo deja el uno por ciento de propina y, como es una exigente compradora, todo le parece muy caro. Él declara que ella es la única mujer a la que nunca se atrevió a decirle que le pagara la cena (de lo que se deduce que hubo otras a quienes sí se lo pidió). En «La mujer que no», el dinero se viste de erotismo: «Por fin llegamos al coche, y mientras ella subía, comprendí que trece años antes no solo había perdido sus piernas, su boca maravillosa y sus nalgas tan saludables y bien desarrolladas, sino tres o cuatro millones de muy buenos pesos».²⁵

23 «Hace poco, el borracho a quien Blanca no pudo regenerar y que seguía borracho, me dijo: // –Cuando Blanca y yo éramos amantes, me decía que a ti te había querido mucho y que nunca le hiciste nada. // Me di cuenta de que me había convertido en otro de “los imposibles”. Me puse furioso». «¿Quién se lleva a Blanca?», *LLH*, p. 154.

24 «La vela perpetua», *LLH*, p. 88.

25 «La mujer que no», *LLH*, p. 26.

En el mismo cuento, cuando el protagonista tiene que acudir a la cita que le había comunicado el *correograma* anónimo, confiesa haber pedido prestado no solamente un apartamento sino también dinero.²⁶

El hambre de un *advenedizo*

La figura del pícaro es compleja y pueden reconocerse rasgos similares con quien está en la necesidad –también contemporánea– de enfrentar un largo viaje, como el del Buscón a las Indias, para llegar a nuevas tierras en pos de esa redención, a veces económica, otras moral. Aunque este último no es un elemento prioritario en el pícaro barroco, parece serlo en el pícaro Jorge, cuando espera que los demás le reconozcan su solidez moral.

En el final de «La vela perpetua», Julia (desde Nueva York) le escribe a Jorge (en Calcuta) que no quiere seguirlo en su próxima aventura espiritual; está harta, y lo acusa de ser un «advenedizo». El protagonista se desespera frente a la acusación y contesta con una carta que define como un verdadero tango: «Los siguientes tres días fueron un monólogo constante, ya estuviera yo caminando por los bosques o recostado en mi cama. Empecé diciendo: “No entiendo, Julia, qué quieres decir con eso de advenedizo”; y acabé diciendo: “¿Advenedizo yo? Advenediza tu chingada madre”». ²⁷ El autor parece haber buscado, para *pícaro*, un término casi sinónimo, de uso más frecuente en México: *advenedizo*, que designa a aquel de origen humilde que se enriquece y quiere aparentar este nuevo estatus entre los componentes de la clase social ficticiamente alcanzada, aunque en realidad sigue vi-

viendo un rechazo social. *Advenedizo* también indica alguien que no pertenece al país, un extranjero sin trabajo, y por lo tanto reitera el deambular geográfico que podemos reconocer en la figura del pícaro tradicional.

Ibargüengoitia cierra «La vela perpetua» anunciando que fue a comprar un suéter y varias camisas, y se olvidó de Julia y de la religión; el desenlace no es excepcional, y de hecho más de un cuento termina con una prenda de vestir. La adquisición de la prenda al final de la historia anuncia el comienzo de una nueva aventura, y aunque en ella se materializa el deseo de un cambio de fortuna, probablemente sobrevenga una reforzada dosis de desventura. El nuevo vestuario adquiere un carácter simbólico en cuanto anticipa la necesidad (catártica) de desnudarse: la prenda lo camufla, como una máscara cómica, en un carnaval sobrio y muy urbano.

La virtud simbólica de la prenda de vestir y el consiguiente disfraz remiten a un tema claramente asociado a la picaresca: el carnaval. A pesar de los siglos que separan las ambientaciones de la picaresca tradicional del repertorio ibargüengoitano, lo que nos interesa es que el protagonista cumple todas las acciones descritas en el carnaval picaresco: comer, ingerir y defecar.²⁸

Según Molho, en *El Buscón* se dibuja un mundo al revés, propio de la fiesta carnavalesca, donde los caballeros descienden a pícaros y los pícaros aspiran a la nobleza. El mismo texto se abre con el «juego del gallo», típico del carnaval, donde al pícaro-niño se le da la posibilidad –solo durante ese

26 *Ibíd.*, p. 28.

27 «La vela perpetua», *LLH*, p. 109.

28 «El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación, o sea, la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto». Mijail Bajtín: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1990, p. 24.

momento— de ser elevado a una majestad ficticia. En la fiesta se celebran diversos tipos de inversiones jerárquicas: los hombres se disfrazan de mujer, los niños sustituyen a los sacerdotes en la iglesia, las clases sociales se mezclan. Es la catarsis que juega con todos los cambios e inversiones: de sexo, de edad y de funciones. En Quevedo, que conoce bien los ritos y prácticas carnavalescas, la intención es negar el carnaval, justamente a través de una mecánica inversa: el destronamiento del rey de gallos o el hecho de entronizar al ladrón. En la construcción quevediana todo se invierte, y la inversión fundamental es la que cada elemento opera dentro de sí mismo; la ingestión positiva se opone a la negativa, que se identifica con la no ingestión o con la defecación.²⁹ A partir de las opiniones de Américo Castro,³⁰ Gustavo García no solo afirma que Ibarguengoitia toma de la picaresca el método naturalista y el carácter autobiográfico, sino que, como al pícaro tradicional, también le «gusta la vida con mal sabor de boca».³¹ Sabor que el mismo protagonista describe en las numerosas referencias a la comida: «Han pasado trece años pero todavía me acuerdo de que cuando ella dijo esta frase, yo estaba comiéndome un sándwich con aguacate, que me supo muy mal».³² Afirma también García que estos elementos (el método naturalista, el carácter autobiográfico y la vida con sabor amargo)

29 Molho: Ob. cit. (en n. 10), p. 123.

30 Ver Américo Castro: *La realidad histórica de España*, México, Porrúa, 1962, y «Perspectiva de la novela picaresca», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, XII (1935), pp. 123-138; reimpr. en *Hacia Cervantes*, Madrid, 1957, pp. 112-134. También, *La realidad histórica de España*, 8va. ed., México, Porrúa, 1982.

31 García: Ob. cit. (en n. 1), p. XII.

32 *LLH*, p. 92.

sólo pueden funcionar artísticamente si se refieren a un ser insignificante (aunque esté en el poder), situado en un ambiente lo más cercano posible a la realidad y sin eludir la malicia, la opinión o la alusión; de ese modo, el retrato de los personajes es demoledor en su ironía y, con ello, arrastra a las instituciones a las que pertenece el retratado.³³

Maravall se proclama de acuerdo con Bataillon³⁴ cuando en 1948 situó el centro de gravedad de la novela precisamente en el hambre y no en el honor, puesto que ambos temas no son incompatibles si se considera que el pícaro se siente hambriento de prestigio social y pretende alcanzar un estatus honorable; también, comer todos los días y, en la estructura de la sociedad barroca, para conseguirlo hay que entrar en las filas de los señores.³⁵ En ese panorama, el hambre del pícaro se hace aún más evidente cuando consume, sin miramientos, mercancías de mala calidad: restos de comida, ropa vieja, calzado desechado, etcétera, situación que aumenta su rencor cuando reconoce que, inevitablemente, es lo que (no) come, lo que (no) viste, lo que no puede (las mujeres, diría Jorge Ibarguengoitia, *que no*): «pretendiendo subir, se ve más de una vez ante la comprobación de su empeoramiento».³⁶

En Ibarguengoitia, el hambre es un dato presente entre sus protagonistas, personajes siempre ávidos de comida, de éxito y/o de amor. El protagonista de «Mis embargos» considera que su inestable

33 García: Ob. cit., p. XII.

34 Ver Marcel Bataillon: *Pícaros y picaresca*, Madrid, Taurus, 1969.

35 Maravall: Ob. cit. (en n. 5), p. 77.

36 *Ibíd.*, p. 39.

situación económica amenaza con dejarlo sin comer; para evitarlo, los domingos invita a una docena de personas a su casa, a quienes pide llevar un platillo para quedarse las sobras y poder comer así el resto de la semana.³⁷ El hambre se satisface con platillos baratos, como los huevos fritos que indefectiblemente prepara el protagonista de «El episodio cinematográfico» después de cada frustración creativa, o la sopa precocida que Julia sirve de cena en «La vela perpetua». También es un hambre que nunca llega a satisfacerse, como en «¿Quién se lleva a Blanca?», cuento en el que Jorge no puede permitirse ni «sopes de a peso». En «What became of Pampa Hash?», la protagonista rechoncha provoca incluso el desprecio de los meseros frente a sus platos de filete, y se dice de ella que deja los huesos del mango «como la cabeza del cura Hidalgo». En «Las pinzas», un mendigo pide un taco y recibe veinte medianoches «bastante feas» que sobraron de una fiesta. En «Falta de espíritu scout», en un momento de nostalgia culinaria los dos adolescentes protagonistas asaltan la reserva alimenticia del campamento. En ocasiones, la hiperbolización de la comida (el filete, la comida que sobra de las fiestas) o su caracterización como residuo (platillos baratos, huesos de mango) sirven para enfatizar el hambre desmedida de los personajes (la avidez de Pampa Hash; el atracón de comida mexicana enlatada de los jóvenes *scouts*;³⁸ los invitados de Bloomsbury que por llegar retrasados a la cena «nos encontraron con la boca llena y los platos vacíos»³⁹), tanto, que el resultado, como en la picaresca, produce cierta deformación de lo real que se resuelve en la caricatura.

37 «Mis embargos», *LLH*, p. 69.

38 «Falta de espíritu scout», *LLH*, pp. 142-143.

39 «Conversaciones con Bloomsbury», *LLH*, p. 125.

Para volverse materia cómica en el mundo del barroco, la picaresca ha de modificar las medidas de todo.⁴⁰ En *El Buscón*, por ejemplo, el cuello del caballo se alarga para ingresar en un recinto, todas las viejas tienen una boca desmedida, las muchachas tienden al meretricio, etcétera. Los títeres de Iburgüengoitia también exhiben medidas desbordantes, como la enorme Pampa con sus pantaletas de tamaño vergonzoso, el doctor Philbrick cuyas actitudes aparecen monstruosas y los cortejadores de Sarita tan caricaturescos. Ante esos personajes, el protagonista presenta tan consistente dosis de normalidad que se vuelve prácticamente invisible e insignificante para los demás, inútil para la sociedad (sobre todo para las mujeres) y específicamente para la intelectualidad, y todo lo que él emprende se complica hasta volverse un problema.

El movimiento del pícaro: *in situ*

La pretensión más ansiada de los pícaros era trasladarse, salir de su país para ascender; así, Pablos buscaba en las Indias⁴¹ una sociedad más amplia que le permitiera, únicamente, mejorar su condición social, porque la moral no le importaba. Este incremento de riquezas, como explica Maravall, quizá para poder ejercer el robo con mayor libertad, era la posibilidad de ostentar fraudulentamente, con menores estorbos, un estatus social más alto.⁴² Eso no incidía realmente ni en sus costumbres ni en su conducta moral, pues el pícaro se queda igual y persiste en él la inquietud más honda, la

40 Ver Bajtín: Ob. cit. (en n. 28), p. 33.

41 Francisco de Quevedo: *Vida del Buscón llamado Don Pablos*, Barcelona, Juventud, 2001, p. 176.

42 Maravall: Ob. cit. (en n. 5), p. 265.

imposibilidad de modificar su condición y su ser: «Y fueme peor, como v.m. verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y de costumbres».⁴³

Pablos escribe su historia desde la sabiduría de haber vivido esta primera y también su segunda aventura. Ya lo sabe todo; es un hombre capaz de intentar una nueva lucha contra una inconquistable fortuna lejos y más lejos, hacia las Indias. El movimiento del pícaro se resuelve con una rueda histórica, allá donde el tiempo es circular.

De la misma manera, Jorge empieza con un fracaso económico y amoroso y en aquellas tierras del amor su historia se repite con otro fracaso, y otro más. En los cuentos, el protagonista de la pluma de Jorge Ibarquengoitia también se desplaza en busca de su propia redención personal y sentimental, pero nunca logra cambiar su vida. El autor relata el movimiento del protagonista: se va a Francia para el Jamboree de los *boy scouts*; a Nueva York con una beca, y de la Gran Manzana huye hacia Calcuta para escapar del desamor. Sin embargo, nunca resuelve su vida, nunca alcanza un lugar para su pasión; sus movimientos están acordes con la inercia que lo persigue.

El pícaro muchas veces revela inquietudes y torpezas cuya raíz estriba en su misma condición. La realidad que lo circunda, el mundo, parece contribuir a su movimiento incompleto, a aquel intento de ascenso, imposible desde su condición de pícaro. Diversos obstáculos impiden su transformación: el pícaro Jorge no tiene dinero para el taxi, y aunque camina y camina con sus alpagatas parece que nunca avanza; tampoco tiene dinero para viajar en avión a Francia, así que se las ingenia para embarcarse en el *Marine Falcon*, que en opinión del mismo

protagonista, casi «ni parecía un barco».⁴⁴ Es un movimiento retenido el del pícaro Jorge, como una verdadera contradicción humana, una añoranza perennemente frustrada donde mujeres malas y traicioneras, espías y aprovechadores se cruzan de continuo en su camino y le impiden avanzar hacia sus anhelos. Podría decirse que, al igual que el pícaro tradicional, este otro se mueve, pero dentro de un mundo hostil, especialmente en las relaciones humanas; un mundo guiado por la mezquindad, que se evidencia en la crueldad y el conflicto:

en su vagabundeo —explicaba [Gili Gaya]⁴⁵ a los estudiantes a quienes dirigía su trabajo— tiene que entrar en contacto con hombres de todas condiciones y estados: el pícaro ha aprendido, a su costa y a la ajena, que tales hombres son crueles, injustos, egoístas, malos; que el juez es venal, que los médicos son ignorantes y presuntuosos, que los comerciantes y los oficiales de todos los oficios viven la estafa; que el prójimo, en fin, está siempre al acecho.⁴⁶

En casi todos los cuentos de Ibarquengoitia hay personajes que encarnan esa mezquindad moral; cumplen esas funciones sociales respetadas por una sociedad injusta y castrante. Ejemplo de ellos son el doctor norteamericano y su secretaria en «La ley de Herodes»; el doctor Gorgonzola en «Manos muertas»; la usurera doña Amalia en «Mis embarcos»; un supuesto espía de la CIA en «Conversaciones con Bloomsbury», y el maestro Nicodemus

43 Quevedo: Ob. cit., p. 176.

44 «Falta de espíritu scout», *LLH*, p. 139.

45 Ver Samuel Gili Gaya: «La novela picaresca en el siglo XVI» y «Apogeo y desintegración de la novela picaresca», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Barna, 1953, III-XXV, pp. 81-103.

46 Abad: Ob. cit. (en n. 9), p. 173.

en «Falta de espíritu scout». Tampoco pueden faltar los obstáculos al amor, interpuestos por la mujer amada, por la madre de la misma («La mujer que no») y por los competidores al amor («La mujer que no», «La vela perpetua», «¿Quién se lleva a Blanca?»).

Hemos visto que uno de los atributos del pícaro es la necesidad de emprender un largo viaje, como el Buscón a las Indias, para llegar a nuevas tierras tras una redención económica y moral. A su vez, el pícaro Jorge espera que los demás le reconozcan su solidez moral. A ello se niega Julia al final de «La vela perpetua», en esa carta que le escribe desde Nueva York, donde le dice a Jorge, quien se encuentra en Calcuta,⁴⁷ que está harta de él y no lo seguirá en su próxima aventura espiritual. Es ahí donde lo acusa de ser un «advenedizo». Fracasado, al pícaro Jorge

47 Aunque parecería coherente que así como Pablos se va a las Indias, Jorge se vaya a Calcuta, en realidad este último se refiere a Calcutta, Illinois [sic.]: dos ciudades homónimas Calcutta se encuentran en los estados norteamericanos de Ohio y West Virginia.

no le queda sino irse, y esta vez completamente solo viaja en pos de la (mala) suerte y de un nuevo lugar para su eterna inquietud. Se entiende que la rueda tampoco dará la vuelta a su favor en otro sitio, ni con otro nombre, ni con otra gente.

Las acciones del pícaro, aunque dirigidas a su encumbramiento, nunca logran modificar su condición inicial. El movimiento del pícaro no provoca un avance real en el espacio; aunque viaje, se aplique y se disfrace, permanece igual. A la manera de ciertos nadadores japoneses para quienes se han creado piscinas de dimensiones reducidas, donde la fuerza de una corriente artificial se opone al avance del bañista, con lo que «se mueve» *in situ*.⁴⁸ nadan, mas no avanzan. Así le sucede al pícaro que vive y se debate en el mundo, cambia de país y hasta se va a las Indias, sin lograr nunca la redención anhelada. El mundo es su pequeña piscina, y él, cual nadador japonés, no cambiará realmente nunca de lugar. **C**

48 Paul Virilio: *La inercia polar*, Madrid, Trama, 1999, p. 33.



S/t, s/f.
Dibujo, tinta/papel,
48.3 x 31.6 cm