

**LOS ESPEJISMOS DE LA CIUDAD MÚLTIPLE.
LA RECONVERSIÓN DEL ESPACIO SANTIAGUINO EN
TENGO MIEDO TORERO, DE PEDRO LEMEBEL**

Giuseppe Gatti

Università La Sapienza di Roma

RESUMEN. El objetivo del presente estudio reside en examinar las modalidades según las cuales la apropiación del espacio urbano santiaguino -proyectado en la doble esfera antagónica de la ciudad “visible” (objetiva) e “invisible” (subjetiva)- se aplica a *Tengo miedo torero* (2001), novela del chileno Pedro Lemebel. La lectura del texto se detendrá en el examen de la personalización perceptiva de los espacios y equilibrios urbanos, delineados como proyección de la mirada cambiante de la protagonista. También se realizará un segundo abordaje: la presencia evidente de la crítica política nos permitirá establecer un paralelismo con obras ficcionales producidas en otros contextos nacionales sometidos a algún tipo de régimen dictatorial, como en *El Maestro y Margarita* (1966), de Mijail Bulgakov.

La tercera noche, oscuras nubes cubrieron el cielo, desaparecieron la luna y las estrellas. Por la mañana surgió el vendaval. El paisaje estaba asustado. Se quejaban los árboles y el maizal; en las hojas de las cepas plantadas en hileras interminables temblaban las gotas azules del sulfato. Desde lejos, del Norte, se oían las iracundas protestas del bosque de álamos.

Endre Fejes

En el año 1898, con ocasión de la publicación de un ensayo sobre las ciudades de Roma, Florencia y Venecia, Georg Simmel se instaló con particular atención en la dimensión analítica de las experiencias de interacción del hombre con el espacio urbano: afirmaba el sociólogo alemán que esta interacción no nace del objeto de la experiencia, sino que se encuentra “incluida” en el sujeto mismo que la realiza. Para sustentar su afirmación, Simmel reflexiona sobre las modalidades interactivas entre individuo y espacio ciudadano señalando cómo -en el caso puntal de Roma- la unidad de la experiencia estética de la capital italiana depende de esta interacción, puesto que es en el alma del observador y no en el paisaje observado donde se concreta esta unidad: “allí donde las impresiones y los deleites sólo se aceptan tal como se manifiestan, sin que intervengamos aportando nuestra propia fuerza para forjarnos una imagen interna, allí todo recuerdo será débil y se desvanecerá con facilidad”



(Simmel, 2007: 34). A pesar de que la impresión recibida pueda haber sido impactante, si no se verifica un proceso *ex-post* de construcción interna o de interacción entre el hombre y la ciudad, esa impresión acabará quedando como un elemento ajeno, extraño a la interioridad más honda del ser. Por el contrario, continúa Simmel, "sólo cuando el alma ha pasado a la acción desde lo más profundo de sí misma, consiguiendo que la impronta de su propia acción se entreteja con las impresiones exteriores, sólo entonces éstas se habrán convertido realmente en su propiedad" (Simmel, 2007: 34).

El paisaje urbano se plantea, entonces, como una representación captada por la imaginación y la sensibilidad del individuo: la ciudad pasa a ser un *espacio parcial*, construido a partir de las experiencias de cada sujeto y –al ser un espacio vivido– concentra en su interior la suma de los fragmentos de distintas "voces" de la imaginación. Se podría así afirmar que la representación urbana se filtra, distorsionándose, a través de mecanismos que transforman todo tipo de percepción exterior en experiencia psíquica y convierten todo espacio en un "territorio experimental". Asimismo, la introducción del concepto de *espacio vivido*, implica una pérdida de relevancia de la extensión geográfica del territorio urbano, porque el espacio de la ciudad, filtrado y distorsionado por el individuo, adquiere una nueva dimensión y una nueva "intensidad". Por este camino de análisis se mueven las reflexiones que sobre el tema propone Fernando Aínsa, quien observa cómo el espacio urbano, "al ser *vivido*, es además, *intenso* al concentrar en su interior ese ser hecho de parcialidades de la imaginación" (Aínsa, 2002: 32). La ciudad pierde así su neutralidad: el territorio de la metrópolis, siendo el resultado de una percepción individual de la territorialidad, pasa a ser un elemento determinante para la afirmación de una peculiar "identidad perceptiva" dentro de un doble espacio, uno social, otro personal¹. A lo urbano como *ex-tensión* se añade la intensidad (o *in-tensión*) del sujeto singular, articulados como si se tratara de dos elementos complementarios: si, por una parte, el sistema urbano da origen a una espacialidad ex-tensa y externa, por otro lado también se genera una espacialidad in-tensa, que el individuo vive en su interioridad.

La consecuencia de esta dinámica dual entre exterioridad e interioridad, entre lo extenso y lo intenso, se manifiesta en la consolidación del territorio urbano como espacio estructurado a la manera de punto de intersección entre las nociones de espacio público y privacidad; una construcción no conflictiva pero dicotómica, que "participa tanto de lo personal como de lo colectivo, profundamente imbricada en una compleja urdimbre de memoria histórica y vivencia personal" (Aínsa, 2002: 33).

¹ En el ensayo *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*, Aínsa subraya la importancia del punto de vista, considerado "inseparable [...] de la noción de horizonte. Si quedaran dudas sobre la íntima relación de objeto y sujeto, de interior y exterior que todo espacio conlleva, la noción de horizonte la disiparía. En efecto, el horizonte se configura a partir de un sujeto y no tiene realidad objetiva. Aunque no puede ser localizado en ningún mapa, el horizonte acompaña toda percepción de un paisaje en esa mezcla de dentro y fuera que resulta del encuentro de una mirada con el mundo exterior, en el metafóricamente llamado punto yo" (Aínsa, 2006: 27).



Así, en el fervor de la vida urbana, el sujeto fluctúa continuamente entre un espacio exterior y una dimensión más íntima, según un proceso que lo obliga a ubicarse en el límite entre la experiencia personal (la de los sentimientos y de la imaginación) y un cierto concepto de saber científico, entendido como conjunto de conocimientos objetivos ligados al funcionamiento del entramado caleidoscópico del espacio social ciudadano.

En el caso puntual de los procesos de transformación de las grandes ciudades latinoamericanas y de la consecuente conformación de un nuevo universo geosocial y estético para sus habitantes, la dialéctica que plantea la dicotomía esencial entre el espacio exterior y lo privado se genera cuando los cambios económicos y culturales modifican las relaciones sociales y transforman la ciudad en un territorio de oposiciones conflictivas. Por un lado estaría el escenario público, con sus estados de criticidad y sus tensiones: un espacio abierto a la observación del sujeto urbano que puede adquirir los rasgos más intimistas del solitario poeta-paseante de Robert Walser o la férvida curiosidad del "descubridor social" presente en la figura del *fl neur* de Baudelaire. Por otro lado, tratando de mantenerse resguardado de la amenaza babilónica de la cosmópolis y de sus tensiones congénitas, se encontraría el espacio interior del sujeto: el lugar de la individualidad opuesto a la desestructuración del "afuera", un territorio íntimo que puede proyectarse tanto hacia la dimensión familiar como individual.

1. LOS ESPACIOS FÍSICOS: LAS DINÁMICAS CENTRÍFUGAS

El objetivo del primer apartado del presente estudio reside en examinar las modalidades según las cuales esta apropiación del espacio urbano -proyectado en la doble esfera antagónica de la ciudad "visible" (objetiva) e "invisible" (subjética)- se aplica a *Tengo miedo torero* (2001), novela del chileno Pedro Lemebel: la lectura del texto que se propone no se centra en el desarrollo argumental (crítica política entrelazada a una paralela historia de amor no correspondido), sino que se detiene en el examen de la personalización perceptiva de los espacios y equilibrios urbanos, delineados como proyección de la mirada cambiante de la protagonista. Ubicada temporalmente en Santiago de Chile durante la dictadura de Augusto Pinochet, la novela ha contribuido a colocar a su autor en la categoría de los jóvenes autores del bloque de un mini-género literario en el que "la política radical se encuentra con la política sexual radical (un antecedente familiar es *El Beso de la Mujer Araña*, de Manuel Puig" (Livshin, 2004: 1)². La colocación temporal de la trama, en la primavera

² La trayectoria artística de Lemebel le otorga el derecho de ser incluido en la lista de aquellos intelectuales comprometidos por vocación interna, sin que la función de su obra literaria se haya visto sustancialmente distorsionada por aquellas presiones sociales que exigen la coincidencia entre un texto literario y una mera herramienta de conocimiento social, propaganda o de agitación política. Mario Vargas Llosa se muestra particularmente crítico con esta categoría de escritores en su ensayo *La utopía arcaica*, dedicado a José María Arguedas: "Si obedecen a su predisposición íntima y escriben una obra sin vínculo aparente con lo social, la obra será de todas maneras entendida como un



de 1986, durante las semanas previas a las festividades que el Gobierno chileno está organizando para el Día de la Independencia, en conmemoración del Golpe de Estado de 1973³, permite plantear un escenario paradigmático del contexto social de las décadas de los setenta y ochenta, dominado por el continuo ruido de fondo de las protestas estudiantiles y los enfrentamientos callejeros.

En este horizonte de tensiones se mueve el personaje central de la trama, La Loca del Frente, un transexual ya pasado en años y que ha dejado atrás sus intensas noches en la calle: se trata de una creación novelesca que consolida la frecuente estrategia de Lemebel de yuxtaposición de caracteres y situaciones reales y ficcionales, difuminando las distancias entre mundo real y creación artística. La presunta diva de la calle, envejecida y bien consciente de que sus escasos encantos se han decolorado, vive en un hogar ubicado en una zona semiperiférica de Santiago, manteniéndose gracias a su capacidad para bordar refinados manteles y ropa de cama para las esposas de generales golpistas y otros acaudalados colaboradores del régimen. Cuando el coprotagonista de la ficción –el joven, misterioso y atractivo Carlos, involucrado en las actividades clandestinas del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (grupo organizado para derrocar a Pinochet)– hace su aparición en la existencia apática de la Loca y le pide el permiso para esconder cajas de libros censurados en su casa, el encuentro produce en la protagonista un estallido que despierta un creciente interés hacia la política, una curiosidad que se convertirá en colaboración semimilitante a medida que la historia avanza y que llevará a la paulatina destrucción de su "refugio mental" –es decir, su original desinterés hacia temas políticos– en el interior del espacio protegido de su apartamento⁴.

A partir de este momento, el punto de vista de la protagonista se convierte en fundador de horizontes urbanos, configurando una imagen de Santiago de Chile que se corresponde con sus nuevas percepciones. En una primera fase, el despertar en ella de la conciencia política se limita a confabular contra la seducción de los encantos primaverales de la ciudad, que se desdibujan en la percepción de imágenes

escamoteo, una acobardada toma de posición a favor de la iniquidad. Si se empeñan en escribir libros comprometidos, forzando su naturaleza [...] es probable que produzcan obras mediocres" (Vargas Llosa, 2011: 35).

³ El 11 de septiembre de 1973 el General Augusto Pinochet dirigió el Golpe de Estado destinado a deponer al presidente democráticamente elegido, el socialista Salvador Allende, quien murió durante el sangriento asedio del Palacio de la Moneda llevado a cabo por los golpistas.

⁴ En relación con la toma de conciencia de la protagonista y su progresiva percepción de los acontecimientos sociohistóricos que está presenciando, cabría señalar cómo Stefano Tedeschi, en su artículo "Letteratura e colonialismo in America Latina", observa que la novela (en particular, la histórica) desarrolla entre finales del siglo XX y comienzos del XXI una suerte de reescritura de la historia "che vuole modificare radicalmente il punto di vista: i momenti cruciali della storia latinoamericana (la scoperta, la conquista, l'indipendenza, le rivoluzioni, fino a giungere agli anni delle dittature militari) vengono affidati alla narrazione dei soggetti subalterni, dei 'vinti', delle vittime, e grazie a un tale mutamento il genere del romanzo storico, in altre epoche utilizzato come strumento di legittimazione del potere, diviene invece trasgressione del discorso colonizzatore e della violenza di quello stesso potere" (Tedeschi, inéd.: 16-17).



de protesta y rebeldía que irrumpen en su mirada: "La primavera había llegado a Santiago como todos los años, pero ésta se venía con vibrantes colores chorreando los muros de grafitis violentos, consignas libertarias, movilizaciones sindicales y marchas estudiantiles dispersas a puro guanaco" (Lemebel, 2001: 19). En un segundo momento, la tradicional tensión entre lo próximo (su barrio humilde y marginal) y lo lejano (las zonas del centro, monumentalizadas y mitificadas por el afán autocelebratorio del poder estatal) se consolida en la traumática percepción de los efectos sobre el espacio urbano más céntrico de los enfrentamientos entre las fuerzas gubernamentales y los manifestantes: "Cada población despellejada por el polvo, cada rotonda humeando por restos de fogatas, pedazos de muebles y letreros en el suelo que las ruedas del auto iban esquivando, zigzagueando las brasas y palos y saldos chamuscados de la noche de protesta" (Lemebel, 2001: 24).

A partir de estas modificaciones en la percepción del observador central, se empieza a vislumbrar una doble tensión centrífuga: el centro urbano y las ilusiones fantasmagóricas impulsadas por el Régimen, cuyos lugares de referencia y ritos celebratorios funcionan como monumento del papel del Estado en su autopromoción, dejan de ser el espacio privilegiado de encuentros y placeres. Las plazas y calles del centro, donde se ubica la sede del poder y se institucionalizan los "puestos de mando", se ven progresivamente apropiadas por los conflictos y las tensiones de la urbe. El trazado de los grandes paseos y bulevares de Santiago que habían simbolizado, primero, el ingreso a la modernidad finisecular y, después, la expresión concreta del ejercicio del poder desde los centros políticos y pseudo-institucionales, se convierte en un camino salpicado de peligros. Si antes del Golpe de Estado "proporciones cósmicas, solidaridad monumental y perspectivas panorámicas eran las características de las nuevas fantasmagorías urbanas" (Buck-Morss, 2001: 109), ahora las tensiones centrífugas empujan hacia un doble "afuera": en un extremo, hacia el barrio humilde donde reside la protagonista; en el otro extremo, hacia el mundo deslumbrante de los barrios acomodados, aislados del resto de la ciudad:

Ya estaba llegando a esos prados de felpa verde, a esas calles amplias y limpias donde las mansiones y edificios en altura narraban otro país. Y era tan poca la gente que se veía en sus calles desiertas, apenas algunas empleadas paseando niños, algún jardinero recortando las enredaderas que colgaban de los balcones, más una que otra anciana de pelo azulado tomando el fresco en los regios jardines (Lemebel, 2001: 57).

Cuando la mirada de la protagonista se detiene en los espacios céntricos, el deslumbramiento de antaño por los llamativos escenarios urbanos deja lugar a la percepción de una ciudad sitiada, que está sucumbiendo bajo el peso de las líneas políticoeconómicas oficiales; así, en la descripción de la ciudad, Santiago de Chile es al mismo tiempo un "gran mercado" en que las dinámicas económico-financieras y



comerciales están destruyendo las realidades económicas más débiles: "El paisaje cambiaba llegando al centro, diversos negocios coloreaban la vereda con sus carteles comerciales ofreciendo mil chucherías de importación, un carnaval de monos de peluche y utensilios plásticos que había quebrado la precaria industria nacional" (Lemebel, 2001:56). Una ciudad expresión de un país donde las políticas económicas y de redistribución de la riqueza emprendidas por el régimen amplían las desigualdades existentes, y donde las tiendas del centro lucen productos importados inaccesibles al ciudadano medio:



Mucha oferta, mucho de todo, hipnosis colectiva de un mercado expuesto para su contemplación, porque muy poca gente compraba, eran contados los que salían de las tiendas cargando un paquete doblemente pesado por la angustia del crédito a plazo. El resto miraba, vitrineaba con las manos en los bolsillos tocándose las monedas para la micro. (Lemebel, 2001: 56)

Revista de lenguas y literaturas

Las áreas urbanas más céntricas, donde las relaciones de poder y presiones sociales se ejercen con más intensidad, y donde –por lo general– domina lo que Simmel define como acrecentamiento de la vida nerviosa, es un territorio conflictivo, transformado en una cosmópolis desierta: "La ciudad era otra cuando atravesó la galería comercial desierta y alcanzó la calle del centro, que, a esa hora, siempre era un borboteo de oficinistas y bocinas y secretarias que corrían a tomar el Metro" (Lemebel, 2001: 156). La atmósfera cargada de tensiones de la gran urbe babélica proyecta, ahora, la imagen de una tierra baldía. La representación de Santiago que Lemebel ofrece al lector anuncia el panorama torvo de una capital continuamente bajo asedio, un territorio salpicado de manifestaciones en contra del régimen y enfrentamientos con las milicias gubernamentales. El centro neurálgico de la ciudad estalla en la proyección violenta y reivindicativa de la antiutopía dictatorial y de sus consecuencias tangibles:

La Plaza de Armas, en la esquina, se veía casi desierta, herida por el foganazo lacre de las patrullas que corrían aullando. Los paraderos de micros hervían de peatones colgando en racimos de brazos y manos agarrados de la escasa locomoción colectiva que aceleraba huyendo por las calles vacías. (Lemebel, 2001: 156-157)

Es cabal observar cómo detrás de esta representación urbana se va delineando una modalidad perceptiva basada en el movimiento: la observación de los espacios "ajenos" por parte de la protagonista ocurre con frecuencia a partir de una posición inestable, de movimiento, ejemplificada por una larga secuencia que relata un viaje en bus, cruzando la ciudad entera. Se plantea, así, una metaforización del desplazamiento como experiencia de percepción aséptica en tanto que filtrada por el



crystal de la ventanilla; una experiencia exenta de contacto que remite a las reflexiones de Michel de Certeau sobre la actividad perceptiva mediatizada por pantallas transparentes: "il treno generalizza la *Melancholia* di Dürer, esperienza speculativa del mondo: essere al di fuori di queste cose che restano là, distaccate, assolute. E svaniscono senza contatto con noi; esserne privati, fra la sorpresa della loro effimera e tranquilla straneità"⁵ (de Certeau, 2010: 170). La yuxtaposición de imágenes percibidas desde el interior conduce a que las fronteras se conviertan en conceptos abstractos que pierden su tangibilidad, quedando sólo la dimensión auditiva:



Lo sferragliare delle ruote e il tremolio dei finestrini producono un attrito fra spazi nei punti evanescenti della loro frontiera. [...] Illegibili, le frontiere non possono che udirsi, finalmente confuse, tanto continua è la lacerazione che annienta i punti in cui passa⁶. (De Certeau, 2010: 171)

El territorio urbano, así, es medido, dividido y delimitado por los desplazamientos de la protagonista: desde la ventanilla la experiencia del espacio percibido se confunde con las representaciones concretas de las distintas zonas de la ciudad, en un continuo franquear de límites y confines que confirman, al final, la existencia de un movimiento centrífugo del centro hacia territorios fronterizos:

La ciudad, zumbando en la película de la ventanilla, le pareció más cálida al descender del Barrio Alto como en un tobogán de acarreo humano por el laberinto de avenidas. De nuevo a la Alameda con sus edificios grises ahumados de smog, de nuevo el centro y su hormiguo acelerado de gente, y otra vez Mapocho en su humareda de pescado frito y vendedores de fruta en mangas de camisa. (Lemebel, 2001: 63)

En la megalópolis de crecimiento acelerado, el barrio cerca del Cementerio Central donde viven las tres únicas amigas del protagonista (ellas también transexuales), es un área que recoge la propia marginalidad que genera la sociedad; en el límite entre la jungla de asfalto de las urbanizaciones modernas y las barriadas donde confluye el éxodo rural, el barrio es un lugar en que -pese a no conocer la miseria de las viviendas precarias- todavía persiste el mundo cerrado de los conventillos: "Arrendaban un caserón por Recoleta, cerca del Cementerio General, en

⁵ "El tren generaliza la *Melancholia* di Dürer, [se convierte] en experiencia especulativa del mundo; permanecer fuera de esas cosas que aguardan allá, separadas, absolutas. Y que se desvanecen sin entrar en contacto con nosotros; quedar sin ellas, con la sorpresa de su efimera y tranquila extrañeza" [la traducción es mía].

⁶ "El ruido metálico de las ruedas y el temblor de las ventanillas producen un roce entre espacios en los puntos evanescentes de sus fronteras [...]. Imposibles de leer, las fronteras no pueden sino escucharse, por fin confundidas, tan continua es la laceración que aniquila los puntos por los que pasa" [la traducción es mía].



ese barrio polvoriento lleno de conventillos, pasajes y esquinas con botillerías donde hacían nata los hombres, los jóvenes pobladores que pasaban todo el día borrachos avinagrándose al sol" (Lemebel, 2001: 71)⁷.

2. LA BÚSQUEDA DE SALVACIÓN ENTRE ACTORES GROTESCOS

La relevancia de la crítica del escritor chileno al orden impuesto con la fuerza permite centrar la atención no sólo en los espacios físicos que funcionan de escenario para la representación, sino también en sus distintos pobladores. La presencia evidente de una crítica política en la novela permite establecer un paralelismo con personajes de obras ficcionales producidas en otros contextos nacionales sometidos a algún tipo de régimen dictatorial, prescindiendo de la construcción ideológica subyacente; el lúcido análisis crítico de Lemebel ofrece la posibilidad –a nuestro juicio– de establecer una doble relación entre *Tengo miedo torero* y la obra más reconocida de Mijail Bulgakov, *El Maestro y Margarita*, publicada en 1966, pero pensada y redactada entre 1929 y 1940, año de la muerte del autor ruso. La primera y más obvia de las dos vinculaciones entre las dos novelas se basa en el valor de *El Maestro y Margarita* como texto símbolo de la oposición a una determinada impostación político-social del Estado: sostiene Salvatore Guglielmino la existencia de un "rapporto polemico, di opposizione, fra il romanzo e il regime sovietico (come organizzazione e come cultura ufficiale)"⁸ (Guglielmino, 1995: 445).

¿Quiénes son y dónde actúan los personajes que pueblan los edificios del poder en el Moscú descrito por Bulgakov? El "centro" dibujado por el escritor ruso coincide con los monumentales edificios –sedes del mastodóntico aparato burocrático soviético, donde se entrelazan las relaciones de poder– y con los centros decisionales, fortalezas terminantemente cerradas y ocupadas por altos funcionarios burocratizados habituados a tomar decisiones arbitrarias que anulan la idea misma de democracia. En estos espacios que prefiguran una estructura estatal basada en la existencia de prácticas tan injustas como exaltadoras de la arbitrariedad, se hace patente "la rappresentazione di un congruo numero di gerarchi, alti burocrati, intellettuali, dei quali vengono messi in luce il servilismo, la meschinitá, l'arrivismo"⁹ (Guglielmino, 1995: 445).

⁷ José Luis Romero coloca el comienzo masivo de la explosión demográfica de las grandes urbes latinoamericanas a partir de la crisis de 1930, haciéndola coincidir no sólo con los procesos migratorios desde Europa, sino también con los movimientos desde las regiones rurales: "inmediatamente comenzó a producirse un intenso éxodo rural que trasladaba hacia las ciudades los mayores volúmenes de población, de modo que la explosión sociodemográfica se trasmutó en una explosión urbana" (Romero, 2001: 322).

⁸ Recuerda Guglielmino la "relación polémica, de oposición, entre la novela y el régimen soviético (como organización y como cultura oficial)" [la traducción es mía].

⁹ Se hace patente "la representación de un congruente número de jerarcas, burócratas de altos cargos, intelectuales, de los que se pone en evidencia el servilismo, la mezquindad y el arribismo" [la traducción es mía].



En el caso de Lemebel, forjar literariamente el tópico del dictador hispanoamericano, despótico, cruel y sin escrúpulos morales y éticos¹⁰, es una apropiación artística que se conjuga en la novela con una serie de descripciones de Pinochet y su esposa que trascienden el imaginario común para representar la cobardía rencorosa, el resentimiento atávico, el vacío existencial y la superficialidad de los temas que ocupan la gran parte de la vida diaria del general y su mujer¹¹. El propio General Pinochet no hace sino apariciones insulsas en la trama: son poco frecuentes los momentos en que el autor traduce las escuálidas pinceladas que retratan la existencia del general en una visión "desde dentro" de las obsesiones de un dictador latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX. Cuando a la visión patética se sobrepone la representación agria de las crueldades del déspota, emerge el dominio de la fuerza sobre sus súbditos y la presión de las reiteradas amenazas de represiones violentas: "Pondría mando dura, y si era necesario, decretaría toque de queda y las tropas del Ejército se harían cargo de la situación. No vacilaría en dar la orden de fusilar a cualquier comunista que intentara desafiarlo" (Lemebel, 2001: 149). La barbarie del pensamiento del General se proyecta en la percepción (y representación) del espacio urbano, caracterizado por un miedo palpable que convierte la ciudad en un teatro silencioso y monocromático donde el gris es el color dominante:

Una bocanada de silencio interrumpió la conversación, la ciudad corría en la ventana como una serpentina de murallas descoloridas por la lluvia, la ciudad fuera del auto era una cobra grisácea ondulando en rostros también descoloridos por el susto cotidiano de la dictadura. (Lemebel, 2001: 129)¹²

¹⁰ En el año 1967, en el texto "*El Señor Presidente como mito*", Miguel Ángel Asturias subrayaba el halo de ser terrible y al mismo tiempo todopoderoso que guarda la figura del dictador o presidente (autonombrado) en las naciones hispanoamericanas: "En el fondo de todo existe, vive, en la forma de un presidente de la República latinoamericana, una concepción de la fuerza ancestral, fabulosa y sólo aparentemente de nuestro tiempo. Es el hombre [...] superior, el que llena las funciones del jefe tribal en las sociedades primitivas, ungido por poderes sacros, invisibles como Dios" (Asturias, 2009: 424).

¹¹ La esposa del dictador, en particular, viene descrita como una mujer sumamente superficial, caracterizada por un incesante e insulso parloteo acerca de las últimas tendencias de la moda o la presunta sabiduría política de su estilista personal. Acerca del matiz burlescamente irónico que se evidencia en la construcción casi patética de la figura de Pinochet, Julia Livshin afirma que "tal vez representar a un dictador brutal como un tonto aterrorizado por su esposa es un gesto político, encogiendo al tirano al tamaño de tira cómica y restándole poder en la memoria colectiva" (Livshin, 2004: 2).

¹² A la descripción de los efectos sobre el espacio urbano de la represión y de las presiones impuestas por el sistema dictatorial, Lemebel añade frecuentes referencias a la pobreza creciente de los arrabales santiaguinos, en oposición a los relucientes efectos de la naturaleza sobre el panorama citadino: "La ciudad, a sus pies, aclaraba relumbrona en los respuntes del tímido sol. Esa malla de oro se iba esparciendo por el oleaje de techumbres carriadas de miseria, la lluvia del reciente invierno había lavado las superficies de zinc, donde refulgía ese oreado calor" (Lemebel, 2001: 176).



El segundo elemento común a las dos novelas es posible rastrearlo en la interacción entre los personajes de la ficción y los espacios físicos que sirven de escenario a sendas tramas. Aclarado el rol antagonico que en *Tengo miedo torero* ejercen todos los "espacios al margen", en relación con el escenario céntrico de Santiago (la Plaza de Armas y las áreas del poder), cabe observar cómo en *El Maestro y Margarita* la representación que ofrece Bulgakov del manicomio refleja una suerte de espacio ubicado "más allá de la frontera", un ambiente cerrado que sin embargo consigue "superar" los límites impuestos por el poder estatal; se trata de un mundo sí clausurado (que se configura como una institución orgánica al régimen estalinista, no siendo otra cosa que una cárcel camuflada para disidentes y opositores), pero también de un espacio extra-muros. En las páginas de Bulgakov, frente al desorden y a las presiones que se ejercen sobre todo espacio social oficialmente configurado, el manicomio representa el único lugar donde se refugia quien –al plantearse cuestiones religiosas, sociales y morales– enloquece y se convierte en un enfermo mental, oponiéndose de esta forma a los lugares comunes del orden social existente, que –al contrario– alberga deshonestidad, injusticia y opresión. El mismo Maestro acabará en el manicomio, en este espacio cerrado percibido y presentado por Bulgakov como el único lugar donde paradójicamente es posible salvarse.

De la misma manera, el horizonte de salvación para los personajes de Lemebel está vinculado a una dimensión "afuera", que en este caso es extra-urbana: en la última parte de *Tengo miedo torero* el paisaje que se estructura como conjunto físico estable y seguro es el de la ciudades costeñas de Viña del Mar y, especialmente, Valparaíso. En esta última, de nuevo, la voluntad autocelebratoria del dictador se expresa –como en Santiago– en el contraste entre la pobreza de los arrabales y la monumentalización de los edificios que imponen la preservación de la memoria del régimen: "A lo lejos, en la concavidad del callamperío porteño, las altas torres del Congreso se erguían flamantes en su moderna arquitectura. Esta construcción faraónica era su gran orgullo, lo mismo que la Carretera Austral. La posteridad lo recordaría como a Ramsés II, por esas ciclópicas obras" (Lemebel, 2001: 184). En ambos casos, irrumpe en la ficción un mensaje de rechazo de cualquier manifestación de poder absoluto y antidemocrático, como observa Guglielmino cuando afirma que la elección de Bulgakov de destinar a su personaje al único contexto donde la moralidad sobrevive responde a la exigencia de consolidar "un motivo di fondo che ricorre nelle sue opere, la lotta per la libertà della produzione artistica contro il potere assolutistico con i suoi dogmi"¹³ (Guglielmino, 1995: 446).

La similitud entre los caracteres grotescos pertenecientes a los personajes de Bulgakov y la representación del dictador Pinochet y su esposa lleva a la siguiente observación: si la denuncia que Bulgakov lleva a cabo contra un sistema político autoritario e injusto se basa en la creación ficcional de una trilogía del mal compuesta

¹³ La exigencia de consolidar "un motivo de fondo que aparece de forma recurrente en sus obras, la lucha por la libertad de la producción artística contra todo poder absolutista y sus dogmas" [La traducción es mía].



por tres figuras epifánicas (el profesor Woland, el cínico Korovev y el gato parlante Behemoth, bufón y símbolo del satanismo), la reflexión de Lemebel se articula principalmente alrededor de dos ejes: la ya examinada y resentida mala conciencia del dictador y sus grotescas limitaciones, por una parte, y los efectos sobre el ser humano (en nuestro caso, los dos protagonistas) del desmoronamiento del sistema democrático y sus certezas: los dos personajes principales de *Tengo miedo torero*, frente a la volatilización de las garantías un tiempo proporcionadas por un sistema democráticamente elegido, y pese a la activa militancia revolucionaria del joven Carlos, convergen hacia una suerte de alejamiento del centro del que brota la injusticia, y se alejan de la ciudad (sede del gobierno autoritario) expuesta a la violencia de las reiteradas represiones policiales: "En las avenidas no flotaban ni las ánimas, a los lejos un traquetear de balas le apuró el paso" (Lemebel, 2001: 160).

En esa actitud de alejamiento se podrían evidenciar matices que ofrecen la posibilidad de un paralelismo puntual con la visión histórico-literaria que Ernst Fischer propone de la obra de Robert Musil: el crítico alemán observa cómo en los sistemas agonizantes (y nada mejor que el paradigmático declive del Imperio Austro-húngaro para representar la agonía de un mundo sociopolítico) tiende a surgir

un individualismo extremo y escéptico; en este Estado que todos los días se maravilla de existir todavía, que desconfía de su propia realidad y que -fantasma de sí mismo- pertenece más bien al reino de lo irreal, en un Estado cuyos débiles cimientos no permiten la elaboración de sólidos principios [...]. A falta de un mecanismo de conexión social, de un punto central que pudiera dar cohesión a las fuerzas centrífugas, el individuo se refugia en sí mismo. (Fischer, 1977: 52)

No obstante, la etapa de la ficción que transcurre en la costa puede adquirir –nos parece– una significación menos vinculada con la percepción del desmoronamiento de valores arraigados para dirigirse, más bien, hacia una suerte de escapismo vinculado con las imágenes de un territorio connotado por posibles utopías residuales. Así, el mundo costero –donde ocurre finalmente un acercamiento físico entre los dos protagonistas¹⁴– puede leerse como una suerte de "jardín de al lado", referencia casi obligada a las cualidades simbólicas que Donoso atribuye al ordenado e idílico césped del duque de Andía en la homónima novela: la playa de las escenas conclusivas de *Tengo miedo torero* se convertiría, así, en una versión lemebeliana del "jardín del Edén o de las Delicias, refugio místico y amoroso,

¹⁴ Lemebel subraya el valor del microcosmos a orillas del mar como lugar donde se proyecta la exigencia de la catarsis liberadora de ambos protagonistas: "Y de pronto echó a correr como una chicuela al encuentro del encaje blanco que alisaba la playa. En la agitada carrera se quitó los zapatos y soltó los pinches imaginarios que sujetaban su ilusoria cabellera. Quería que ese paisaje la envolviera, la abrazara, la colmara, refrescándole el ardor quemante de su alma en prisa. Y Carlos fue tras ella, imitándola, sumándose irresponsable a ese efluvio amoroso" (Lemebel, 2001: 186).



naturaleza restaurada [...] que introduce la neutralización de cualquier posible ensalzamiento personal del espacio evocado, lo que podría ser un paraíso propio, el espacio feliz por excelencia" (Aínsa, 2006: 175).

Bibliografía

- AÍNSA, Fernando (2002) "¿Espacio mítico o utopía degradada? Notas para una geopoética de la ciudad en la narrativa latinoamericana", en J. de Navascués (coord.) *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, Madrid, Iberoamericana.
- (2006) *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*, Madrid, Iberoamericana.
- ASTURIAS, Miguel Ángel (2009) *El Señor Presidente*, Madrid, Cátedra.
- BUCK-MORRS, Susan (2001) *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, A. Machado Libros S.A.
- DE CERTEAU, Michel (2010) *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro.
- FISCHER, Ernst (1977) *Literatura y crisis de la civilización europea*, Barcelona, Icaria.
- LEMEBEL, Pedro (2001) *Tengo miedo torero*, Barcelona, Anagrama.
- LIVSHIN, Julia (2004) "Loca y País", *Escritores de la Guerra*, Foro Nórdico, San Francisco Chronicle, Domingo 15 de febrero de 2004, <http://www.letras.s5.com/pl010205.htm> [consultado el 5 de diciembre de 2011].
- ROMERO, José Luis (2001) *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- SIMMEL, Georg (2007) *Roma, Florencia, Venecia*, Barcelona, Gedisa.
- TEDESCHI, Stefano (inéd.) "Letteratura e colonialismo in America Latina", artículo inédito.
- VARGAS LLOSA, Mario (2011) *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, Madrid, Punto de lectura.