

“Ciudad sitiada, ciudad sidada”, notas de lectura para *Tengo miedo torero*

Pedro Lemebel. *Tengo miedo torero*. Planeta, 2001.

Fernando Blanco I.

La primera lágrima que derramé por ti cayó sobre los puntos de crochet a cuatro agujas. Pero yo seguí tejiendo, casi sin darme cuenta de nada
(Reinaldo Arenas, *Viaje a la Habana*)

Primeras Ciudades latinoamericanas: Cuarteles militares con picotas al centro, resabios de la amenaza de violación para el invasor y enemigos.
(Felipe II)

Monstruo: Infracción al derecho humano y al derecho divino, es decir, a la fornicación, en los progenitores, entre un individuo de la especie humana y un animal. Fruto de la unión de sodomitas y ateos, de esta mezcla nacen semihombres y semibestias.
(Paré, 1617)¹

*Por qué seremos tan perversas, tan mezquinas
(tan deryamadas tan abiertas)
y abriremos la puerta de calle al
monstruo que mora en las esquinas, o
sea el cielo como una explosión de vaselina
como un chisporroteo, como un tiro clavado en la nalguicie y
por qué seremos tan sentadoras, tan bonitas
los llamaremos por sus nombres cuando todos nos sienten
(o sea cuando nadie nos escucha)
Por qué seremos tan pizpiretas, charlatanas
Tan solteronas, tan dementes
Por qué estaremos en esta densa fronda
Agitando la intimidad de las malezas
Como una blandura escandalosa cuyos vellos se agiten muellemente
Al ritmo de una música tropical, brasilera.
Por qué
Seremos tan disparatadas y brillantes
Abordaremos con tocado de pluma el latrocinio
Desparramando gráciles sentencias
Que no retrasarán la salva, no
Pero que al menos permitirán guiñarle el ojo al fusilero.*
(Perlongher, 1997)²

Pedro Lemebel
Tengo miedo torero



La escena de lectura

Desde la primera página de la novela de Lemebel nos encontramos lectores y cómplices obligadamente suspendidos flotando sobre tres territorios fronterizos, el de la memoria, actualizado en el recuerdo del narrador; el de la literatura, demonizado en una síntesis perfecta de géneros mayores y menores, cultos y populares, en lenguas y hablas que van estructurando el marco de la narración; y el de la ciudad, obsesión febril y omnipresente en nuestro autor, sitiada en la historia de esos años, sidada en el cuerpo de estos años; o más bien, somos en estos balbucesos iniciales vouyeristas com-

placientes que se pliegan secretamente al dispositivo de relaciones peligrosas que estos tres espacios atan y desatan, lamen y muerden, contaminan y fecundan, vuelton amantes perversos, sometidos al designio de un plan narrativo que los entreteje en una historia de amor, hecha de *carne patria* y de *dulce carne*, que los superpone, que los espejea, que los goza, hasta envolverlos sacrificiales en un *menage a trois* macabro al que sella en la ficción un pacto (de fe); la historia de la primavera del '86 en la capital militarizada es el punto de partida de una llegada todavía, inconclusa.

El primero de los espacios que la novela abre es el de la memoria. Pero no el de la memoria individual entendida como un sujeto que se recuerda a sí mismo en voz alta y se inventa o se ordena, guiño que lo instala inmediatamente al interior del lenguaje y de la

historia, y que se va entregando desordenadamente –cuerpo abandonado sobre las sábanas– al acto de escribir en una despreocupada pulsión de recordar/gozar, yendo de aquí para allá, uniendo pedazos sueltos de su propia vida imaginada y recaracterizándola a cada momento del recordar escritural, instalando de este modo una práctica textual reflexiva, que si bien es parte constituyente de la poética de esta novela, y de gran parte de la novelística latinoamericana contemporánea, pienso específicamente en el cubano Reinaldo Arenas y su *nouvelle Arturo, la estrella más brillante* o en *Respiración Artificial* del argentino Ricardo Piglia, no basta para dar cuenta de otro aspecto de este gesto recordatorio, que en Lemebel es central: como un animal carnívoro nuestro autor va en un rito perfecto, despedazando y esparciendo otros materiales del recuerdo, materiales no consagrados en la unidad del hecho al que remiten, sino más bien, excesos, restos, diferencias, cuerpos en descomposición, ausencias clavadas a una memoria colectiva, códigos de clase, prejuicios de raza y lenguaje, que el Poder pretende ideológicamente homogéneos: la historia reciente del país, escenificados en el tinglado melodramático del género rosa del folletín. Frente a este otro tipo de material, de memorias sin dueño conocido, sin dirección, sin ciudadanía, el narrador construye-teje una ficción de segundo orden que infiltra a la primera desde un espacio estratégico: la cultura de masas, “¿te acuerdas de esa película?, trató de recordar canciones tristes, y arpegios sentimentales, en una lírica cebollera de amor barato, de folletín, de guaracha” (p.38).

Rellena Lemebel de este modo con las luces del séptimo arte, adhiere febrilmente a esta superficie, la de la historia novelada, los relatos mediáticos orales de películas antiguas, de boleros, rancheras y cuplés, de refranes populares, de afiches publicitarios, de propagandas comerciales, de todo aquello que parece como inocente y permitido en su consumibilidad, sobre los cuales proyecta sus propias construcciones imaginarias único camino de acceso posible a la verdad.

Así planteado nuestro Lemebel-Penélope es una voz autógrafa que permite para sí la presencia del sujeto hablante y que se despliega sinuosa olisqueando los cuerpos de esta otra memoria masiva, popular y mediática, bajo el signo/disfraz incompleto de una narr/actriz desmesurada que urde el montaje secuencial de la histo-

ria próxima, de la historia íntima de estos años cercanos desde la resistencia de una imaginaria homoerótica, “colifrucci” (p.39).

Alucinada por la cursilería del amor radial “prefería sintonizar los programas del recuerdo: ‘Al compás del corazón’, ‘Para los que fueron lolo’s’, ‘Noches de arrabal’» y premunida de hilo y aguja, la Loca del Frente, protagonista de cada uno de los pequeños cuentos urdidos en el mantel mortaja que sirve de motivo o clave del texto total, asume el oficio de montar una máquina narrativa voraz: una novela de amor oral, quintaesencia de la novela, “oralidad ligada al principio feminil de la mujer ideal o a su copia queamamanta”³, a la vez que penetra, con leche imaginaria, las películas, los relatos, a otro/otra y que van a salvaguardar su deseo, entrecruzando, aliando, mezclando, en un “diálogo arácnido” lo que hablan y cuentan dos hombres, enfrentados a su propio deseo y a las pugnas de la ideología dominante entremezclados con la propia historia, la fantasía cinematográfica, la memoria y el cuerpo. Veamos: “tan sonámbula por las noches enteras que pasaba hablando con él pidiéndole – No dejes que me duerma, háblame de tu vida, de tus cosas” (p. 15).

Todavía estamos al comienzo. Nada pasa o por lo menos eso es lo que parece suceder en estas primeras páginas. Pero la máquina narrativa sigue trabajando, horadando, carcomiendo los saberes, igual que la enfermedad que debutaba esos años, ingresa silenciosa a nuestro espacio del recuerdo, al canon literario, a la tradición novelar hispanoamericana, al carrusel de los géneros, bajo la forma de una pequeña bomba racimo que nos ha infectado y que no sabemos exactamente cuándo va a estallar.

Despacio, Lemebel articula, parafraseo el texto, una *lengua marucha*, que se obstina en llamar, en nombrar, en saborear, lamando las sílabas, mascando los nombres para centrifugar los cánones. En este quehacer escritural Lemebel se distancia brutalmente de todos aquellos escritores que incapaces de apartarse de la gramática correccional que los constituye se entregan vencidos a reproducir en su discurso una lengua nacional, manteniendo la narrativa en la que están inmersos, réplica postiza de la que se desea como envoltorio fetal, una nutriente cultura madre gestadora y preservante, atenta y disciplinada, de sus marcas de clase, de raza, de religión, de tono, y con esto, a pesar de sus disidencias

(necesarias y políticamente correctas), se abandonan al imperativo narrativo de preservar el *statu quo* de su cultura

Lemebel avanza y su dispositivo textual también a la catástrofe que este nuevo lenguaje crea. Esta vez las emprende con los proyectos nacionales, especialmente, el que tiene por nombre de fantasía, *criollismo*. Premunido de signos vaciados, puros significantes, homenajando a La Manuela, a Coya, la narratriz construye una a una sobrenaturalezas hechas de imágenes, armadas de fragmentos, preciosas muñecas: La Loca del Frente, La Rana con las que volatiliza ese "relleño" de referencias y descripciones heredadas (criollismos) que urgía encarnar en los proyectos decimonónicos y que forma parte de nuestro "Puro Chile" cielo imaginario repleto de hombres y mujeres caucásicos antes que patriotas, honorables, sanos y buenos, de dentaduras perfectas, terratanientes, latifundistas, castellanos/ vascos o ingleses, que pudieran llevar a cabo la magna tarea fundacional de la nación y a los que todavía hoy sorprende nuestra realidad hecha de *modernidad suspendida*.

Erotógrafa curiosa, patógrafa literaria, la "parlotera" las emprende con los géneros históricos, entregada a la elaboración paisajística de escenas de intercambio de relatos, Sherezade mestiza, en los que la cópula, la consumación del deseo voraz del contar puesto sobre el otro permite el avance de las unidades narrativas, la ilusión amorosa sobre la ilusión heroica, el exceso fantástico sobre la silenciosa tradición impuesta por los autores mayores, el narrador remeda los géneros oficiales; nuestro héroe va aprendiendo —ha cambiado desde su situación de inocencia inicial— y nos encima sobre la quiltra cruza de "la novela de aprendizaje y la novela rosa", en el nicho de su memoria estas estructuras reposan o laten y suben a la superficie del texto abriéndose por la demencia paródica de su relato, veamos:

"Ahora se atrevía a decir dictadura y no gobierno militar, como lo llamaba la Lupe, esa loca tan millquera, tan de derecha y que no tiene dónde caerse muerta..." (p. 123).

"Y por suerte para ella, había llegado Carlos a su vida mostrándole la realidad cruel que rodeaba a los chilenos. Ese tirano infame que mandonea al país desde la Monedra. Y nadie se atreve a cantarle las claras o a ponerle una bomba para

que reviente en pedacitos, entonces ella recogería con pinzas una célula del general y se la regalaría a la Lupe diciéndole: Toma niña, para que tengas un escapulario chiquitito, chiquitito" (p. 125).

A estas alturas la novela se ha vuelto una armazón artificial apuntalada de pura literatura, un pastiche que como un campo magnético atrae y repele formas de expresión consagradas que se volatilizan al entrar en contacto con el bordado paródico de Lemebel. Hablo del gesto de novela histórica, del ya mencionado *bildungsroman* en el cual nuestro protagonista través de una serie de peripecias, esconder armas, llevar mensajes, ser correo humano, ayudista, se hace "hombre", "revolucionario" completando satíricamente parte del proyecto decimonónico de vincular el ser individual con el proyecto histórico que lo acoge.

El carrusel sigue girando y con él otra dimensión. Expresamente su texto está teatralizado y sobre escena nuestro autor corroe los tejidos de los personajes de la propia novela, fractura y tensa hasta el límite las posibilidades de la ficción. La Loca del Frente/ Montiel; La Loca del Frente/Simplemente María; La Loca del Frente/Jane Mansfield; La Rana/ la Madre; el dictador/ el dictador niño de cumpleaños; su mujer/ inocencia provinciana; Somoza/Franco, y agujetas en manos camina como el Dante hacia la *mise en scene* de una comedia divina en la que va depositar a cada uno de sus personajes en el lugar que merecen: Nuevo giro y salto al vacío, la narratriz se vuelve la Muerte, es la imagen medieval de la mujer desdentada, es la heráldica griega de la Parca que corta los hilos vitales y que recoge en su hilandería mortal los destinos humanos, vuelta calavera hilvana cuidadosa el amor sotiire el que yace, envuelve en mortaja amorosa el cuerpo crístico adormecido. Carlos se encuentra frente a la Muerte, en una de las escenas más violentas del texto en la que Lemebel reúne la pulsión erótica con la pulsión mortal en el único acto posible de conciliación: su narración va a salvarlo, es su regalo. Lemebel no rehuye el mito del travestismo (Eva/Madre/Esposa), es aún más radical en su imposibilidad, lo cadaveriza en el hueco de la cosmética dental. No hay duda. Hay algo imposible en el aire. Es inolvidable el pasaje en que La Loca del Frente delira y se vuelve escucha de su propio relato al describir el narrador la *fellatio/amamantamiento*, falo/madre en la que se envuelve,

nos envuelve. Nuevamente la mortaja y esta vez cifrada en la boca que acoge cripta amorosa el cuerpo que va a "desaparecer"⁴,

"Ahí se le entregaba borracho como una puta de puerto, para que las yemas legañosas de su mirar le acariciaran a la distancia, en ese tacto de ojos, en ese aliento de ojos vaporizando el beso intangible en sus tetillasquiltras, violáceas, húmedas, bajo la transparencia camisera del algodón. Ahí, a sólo un metro, podía verlo abierto de piernas, macizo en la estilizada corcova de la ingle arrojándole su muñón quinceañero, ofreciéndole ese saurio enguantado por la mezclilla áspera que enfundaba sus muslos atléticos. Parece un dios indio, arrullado por las palmas de la selva, pensó. Un guerrero soñador que se da un descanso en el combate, una tentación inevitable para una loca sedienta de sexo tierno como ella, hipnotizada, enloquecida ..." (p. 106).

α

"Y ahí estaba... por fin, a sólo unos centímetros de su nariz ese bebé en pañales rezumando a detergente. Ese músculo tan deseado de Carlos durmiendo tan inocente, estremecido a rastos por el amasijo delicado de su miembro yerto. Ensu cabeza dudosa de loca no cabía la culpa, éste era un oficio de amor que alivianaba a esa momia de sus vendas. Con infinita dulzura deslizó la mano entre el estómago y el elástico del slip, hasta tomar como una porcelana el cuerpo tibio de ese nene en reposo. Apenas lo acunó..." (p. 107).

Pero como ha llegado hasta aquí. Un simple artificio le ha permitido a Lemebel ir manteniendo el juego entre la verdad histórica y la ficción de su narración. Apelando al género testimonial, Lemebel abre la novela a la contaminación de otros discursos, en este caso el discurso radial, en dos versiones. Por una parte es el Coro Trágico que revela a diario en la voz de Sergio Campos o Manola Robles, aquello que todos presentimos inevitable, pero que esperamos que no ocurra o viceversa, el que va anunciando como personaje el movimiento documentado del destino del país y también la duración del amor/cómplice entre Carlos y la Loca y, al mismo tiempo, la radio es la fuente del conocimiento verdadero acerca del amor, certera vidente en lúcidos requiebros musicales. Este gesto permite observar la exactitud con la que el narrador utiliza letradamente la cultura popular para

construir sus mitologías, entre los usos sociales de la cultura y las normativas ideológicas dominantes, para permitir el avance del texto y para lograr integrar "las dos historias que apenas se dieron la mano al comienzo" (p. 216).

Decía al principio del texto que tres eran los ejes o espacios con los cuales Lemebel construía su relato. La ciudad es el tercero. Abrir la novela con la figura de la morgue vacía es definitivo gesto. En la capital los cadáveres ya existen o más bien son espectros insepultos que vagabundean por nuestro propio cuerpo, sutiles mortajas anidadas en bandadas dentro de la cripta ceremoniosa del pulso de Lemebel que sabio las expone a la reverencia del ciudadano visitante, del ciudadano lector, del ciudadano curioso. Los cuerpos sólo existen en el verbo y rehuyen la reencarnación. dentro de nuestras mentes en permanente fuga del gesto de sepultación. Nuestro autor ha diseñado nimbos perfectos, diminutos lechos mortuorios para cada uno de sus personajes, para cada uno de sus recuerdos escamoteándolos a la historia oficial, al igual que Dante recorre un mundo en el que reparte un orden, en la misma ceremonia: la escritura. Lemebel ha atesorado en esta novela los cuerpos perdidos en mortajas-manteles finamente bordadas en filigranas, cada uno de ellos vuelve a tener cuerpo en su escritura. En la evocación del plan divino del toscano, levanta un cosmos postdictadura que permite en la penumbra del recuerdo oler, ver, recorrer una ciudad que de otra manera hubiera desaparecido, al igual que los detenidos, bajo miles y miles de páginas documentadas por la lengua oficial.

Especial resulta el tratamiento que hace el Dictador en la rememoración de un solitario cumpleaños infantil:

"Augustito no había degusto, imaginando sus bocas engullendo la torta, preguntando qué sabor tan raro, qué gusto tan raro, ¿son pasas?, ¿son nueces?, ¿son confites molidos? No tontos, son moscas y cucarachas, les diría con una risa macabra" (p. 116) "ya pues mi niño, abra la boca. A ver una cucharada porcada año que cumple Y Augustito, conteniendo la náusea tragó y tragó sintiendo en su garganta el raspaje espinudo de las patas de arañas, moscas y cucarachas que aliñaban la tersura lúcuma del pastel" (p.118)⁵.

Pero *Tengo miedo torero* no solo atrae esta lectura. También es posible recorrer otra trayectoria en la apuesta

de escritura. Una vía distinta que impacta mucho más profundamente que los juegos posmodernos de la cita. Me refiero particularmente a lo que Héctor Libertella llama “el sistema de Salud Pública creado por el boom de la literatura latinoamericana”. Hay cierta perversión textual que ha quedado fuera de las lecturas hechas sobre este corpus y que se presenta conceptualmente bajo la forma del grotesco, del neobarroco, de la hibridez al referirse indirectamente a él. La teoría del reflejo, la homosexualización de la tradición patriarcal latinoamericana, es un fenómeno que puede ser leído como un efecto discursivo que problematiza el tema de las identidades masculinas en tanto los vínculos de las culturas dominantes y las dominadas y su representación imaginaria como masculinidades hegemónicas. En obras de García Márquez, específicamente en *La Hojarasca*, en el texto de José Donoso *El Obsceno pájaro de la noche* y en *Tengo miedo torero* aparecen escenas en las que personajes masculinos son enfrentados a espejos, fuentes de agua, lagos, que multiplican el deseo o la fantasía de dominación entre pares, obligando a sus protagonistas a tratar de poseer al Otro antes de ser poseído por él, cuyo efecto simbólico sería esta permanente falla (*La Loca/ La Manuela*) que atestigua la identidad del continente⁶.

Creo que volver a hablar, a escuchar voces es el gesto saturado obscuramente más interesante de la novela de Pedro Lemebel, devolvemos la capacidad de hablar, de “parlotear”, de acabar con la complicidad del silencio.

Notas

- 1 Véase A. Paré, *Des monstres et Prodiges*. París: 1617. 1031.
- 2 Fragmento del poema “Por qué seremos tan hermosas” en A. Paré. *Obras Completas*(1980-1992). Buenos Aires: Seix Barral, 1997.
- 3 En un texto sobre M. Puig, el crítico argentino Jorge Panesi desarrolla una idea similar en la que me he inspirado, aún cuando, las diferencias entre el modelo de *El Beso de la mujer araña* y *Tengo miedo Torero* es radicalmente distinto a la propuesta de Lemebel. Recordemos que Molina muere, sacrificado y que la percepción de los homosexuales como mujeres atrapadas en cuerpos de hombre dominó cierta percepción imaginaria cultural en los años cincuenta. Joge Pavesi, *Crítica* Buenos Aires: Editorial Norma, 2000.
- 4 En su primer libro de crónicas Lemebel desarrolla este motivo en el texto titulado “Las Amapolas también tiene espinas”.
- 5 Lemebel, Pedro. *Tengo miedo torero*. Santiago: Editorial Seix Barral, 2001.
- 6 Actualmente trabajo en esta idea en un ensayo literario cuyo tema es *La infantilización cultural en Latinoamérica*.