

LA NO-CIUDAD: MATURANA, FUGUET, CONTRERAS

*THE NON-CITY: MATURANA, FUGUET, CONTRERAS*

Tiziana Gibilisco  
Universidad de Milán  
tizina.gibilisco@unimi.it

RESUMEN:

En este trabajo se analiza la configuración de la ciudad chilena (Santiago) en la narrativa actual y se trazan cartografías a partir de las trayectorias cotidianas de sus habitantes, con sus desplazamientos, relaciones, encuentros y desencuentros. En la mayoría de los casos – y tal como se da en los escritos de A. Maturana, A. Fuguet, P. Lemebel y G. Contreras – la urbe se configura como espacio anónimo marcado por la amenaza constante a la subjetividad del individuo, el temor a lo ignoto, a lo que se aleja de la rutina, a lo imprevisible, a la alteridad. La ciudad es territorio de lo impersonal y del desconocimiento del otro.

PALABRAS CLAVE: Literatura, Chile, ciudad, no lugar, narrativa, globalización.

ABSTRACT

In this study, I analyze the configuration of the Chilean city (Santiago) in contemporary narrative and I trace maps that begin with the daily trajectories of the city's inhabitants: their movement, interactions, encounters and non-encounters. In the majority of the cases analyzed, and as seen in the works of A. Maturana, A. Fuguet, P. Lemebel and G. Contreras, the city is represented as an anonymous space. It is marked by the constant threat to the individual's subjectivity and fear of the unknown, of otherness, the unforeseen and the disruption of routine. The city is the site of the impersonal and of the individual's detachment from the other.

KEY WORDS: *Literature, Chile, City, no-place, Narrative, Globalization.*

*Recibido: 28 de marzo del 2013*

*Aceptado: 10 de noviembre 2013*

Muchas novelas chilenas actuales se desarrollan en el espacio de la ciudad, que se presenta como un laberinto tridimensional de avenidas y calles que se entrecruzan,

aglomerados de cajas cerradas, vidrieras de cristal y mundos subterráneos donde masas de individuos transitan según trayectorias circulares, ascendentes y descendientes: la ciudad contemporánea se compone cada vez más de espacios artificiales, bloques de edificios de pisos y oficinas, centros comerciales; lugares de tránsito, de agregación solitaria, donde la existencia de los individuos transcurre en la más total enajenación, aislados del mundo exterior y de los otros.

En este trabajo me propongo analizar cómo se configura la ciudad chilena (Santiago) en la narrativa actual y trazar cartografías de la ciudad tal como se la representa en distintos escritos, según la percepción que tienen de la misma sus habitantes y a partir de sus trayectorias cotidianas, movimientos, relaciones, encuentros y desencuentros. En la mayoría de las novelas chilenas actuales, la urbe se configura como espacio anónimo, donde a la amenaza constante de la subjetividad del individuo se suma el temor a lo desconocido, a lo que se aleja de la rutina, a lo imprevisible, a la alteridad. La ciudad es lugar de lo impersonal y del desconocimiento del otro. Por lo que se refiere a la ciudad de Santiago, la crisis de la vida asociativa es quizás una de las grandes transformaciones que la ha menoscabado. Según la opinión de Carlos De Mattos (31-54), la aplicación de una estrategia capitalista macroeconómica ha tenido infinidad de consecuencias en la capital chilena, espacio que actualmente se presenta como un paisaje dominado por la segregación residencial, la expansión territorial (con la conurbación de centros urbanos periféricos por efecto de la construcción de nuevas autopistas y la proliferación del uso del automóvil) y el progresivo debilitamiento del papel del centro histórico. Por otro lado, la construcción, por parte de privados, de grandes centros comerciales ha incidido en la estructuración de nuevas centralidades. Una cosa y otra han determinado una evolución de la ciudad similar a la que se ha dado en las metrópolis norteamericanas. En la visión de De Mattos, Santiago aparece como una ciudad “pluralmente fragmentada”, inabarcable de manera total, aspecto este que se refleja en la producción literaria.

Los efectos del fin del centro histórico y la conformación de la típica ciudad disgregada han provocado una reorganización de las relaciones sociales. En los sectores donde viven las personas de mayores ingresos, la construcción de zonas protegidas, como los gated communities norteamericanos, han favorecido la desaparición del “barrio”, como área común compartida por los vecinos. También Alfredo Rodríguez y Lucy Winchester (115-36) señalan el carácter fragmentado de Santiago: el temor lleva a los habitantes a aislarse y la inseguridad produce la redefinición del espacio en su misma dicotomía entre lo público y lo privado. El espacio privado se convierte en una serie de ciudadelas fortificadas al interior de la ciudad misma, mientras que el espacio público, el espacio de reunión, la plaza de antaño, desaparece. La tendencia a la privatización genera una nueva relación del individuo con el mundo: el miedo y la inseguridad de revelarse delante de los otros convierte al sujeto en un ser asocial, un ser cada vez más aislado. Según Álvaro Bisama, la ciudad de Santiago es para

“ciudadanos anónimos”, para aquellos a quienes les gusta “esa rutina de días idénticos donde quedar lo suficientemente cansados para dormirse y no pensar en lo que viene después, en lo que va a ser el resto de sus vidas” (77).

En los cuentos de Andrea Maturana, Santiago aparece como una ciudad fragmentada, que no puede narrarse como una totalidad, sino en pequeños detalles que cobran importancia por el simple hecho de interrumpir la monotonía de la rutina cotidiana. La autora nos da indicios de la ciudad, pero nunca nos la refiere en su conjunto. Lo que nos la hace identificar como presencia única, como algo que lo abarca todo, que lo oprime todo, es la sensación de angustia y de hostilidad que en las narraciones domina el escenario urbano. La inseguridad es una de las características centrales de la vida actual: “Las ciudades, que en su origen se construyeron para darle seguridad a todos sus habitantes, ahora, siempre con más frecuencia, en lugar de asociarlas a la seguridad se las relaciona con peligro” [La traducción es de Tiziana Gibilisco] (Baumann 26). La nueva ciudad, dominada por nuevos espacios de agregación que responden a una siempre mayor demanda consumista, los que Marc Augé define como “no-lugares”, se rompe en mil pedazos metamorfoseándose en un lugar hostil y aterrador, dejando atrás lo que simbolizaba para sus habitantes, en términos de seguridad y de pertenencia.

Los personajes de Andrea Maturana representan el producto de una sociedad donde la “alteridad implica un riesgo” (Dammert, Karmi y Manzano 16), son naufragos permanentemente en tránsito en la ciudad, que buscan una identidad perdida que no podrán hallar porque esta, en el nivel individual, se construye “a través de las experiencias y las relaciones con el otro” (Augé 9). La ciudad global y capitalista no está pensada para la agregación y la interacción de sus habitantes, sino se presenta más bien como una ordenación adaptada para el nomadismo individual.

En la ciudad de las narraciones de Maturana, la necesidad de acercarse al otro es un medio para sobrevivir en un contexto hostil y la ciudad, amenazante y ajena, es un mero telón de fondo donde se mueven, acercándose y alejándose, los personajes. Casi todos los cuentos se desarrollan en lugares de tránsito, en no-lugares, cuya característica fundamental es el anonimato: la calle, por ejemplo, que en la opinión de Humberto Giannini es el “topos privilegiado del pasar, del acontecer ciudadano” (20).

Es precisamente en una calle cualquiera de Santiago donde camina Nadia de “Roce 1”: “Nadia camina cansada por la calle. El cansancio se le nota en los ojos, en la mirada torcida y en el andar sin norte; camina como si le hiciera falta equilibrio, como si no tuviera centro” (Maturana 25). Hacia ella, en sentido contrario, viene Rodrigo, quien “camina lento, tratando de disimular que está triste” (26). El choque, el toparse casualmente, aunque los dos “tienen el afán de eternizar el encuentro”, termina en desencuentro. La necesidad de coincidir, la urgencia de comunicar y compartir es real y perentoria, pero más fuerte es la incapacidad de establecer un contacto humano.

*En “Roce II”, el espacio para la huida y para la búsqueda de la libertad está en la esquina, lugar que simboliza la exposición a la sorpresa y a lo imprevisiblemente temido, así como a la obligación misma de tener que decidir qué camino escoger: mientras la protagonista espera a su amante (deseo de un encuentro) de pronto declara que “quisiera estar a mil kilómetros de ahí, en un lugar del desierto donde no haya esquinas” (Maturana 32). La esquina, el cruce, adquieren un carácter emblemático para la escritora: los amantes de “Roce II” han huido de sus rutinas cotidianas (y de sus matrimonios) para desafiar lo inexplorado de la calle y aprovechar la posibilidad de un cambio de rumbo que les ofrece la esquina. Este encuentro, tan deseado, anhelado, acaba en un desencuentro, porque una vez más el miedo a lo desconocido y la incapacidad de relacionarse y entrar en comunión con el otro hará que los dos decidan darse la espalda y regresar a sus vidas.*

Los personajes de los cuentos de Andrea Maturana llegan a la máxima desesperación que pueda concebirse en la cultura actual: en sus viajes cotidianos aparentemente buscan algo que no pueden hallar (la identidad perdida) y tampoco parecen tener la paz que según Giannini tendrían que encontrar al regresar a su domicilio. Los viajes cotidianos de los personajes de Maturana no tienen un punto de partida ni de llegada. Según el filósofo, normalmente la vida cotidiana describe un “movimiento reflexivo”, que regresa al mismo punto de partida: la habitación o en el domicilio. Los personajes de Maturana son individuos desesperados porque no saben domiciliarse, no se encuentran a gusto ni en su propia piel. Es esta la angustia más espantosa, el horror más temido por la sociedad global. De acuerdo con Bachelard, Humberto Giannini afirma que:

*el domicilio representa muchísimo más que un espacio cerrado en el que la bestia o el hombre se guarecen de la inclemencia del tiempo o de la codicia de sus enemigos. [...] Cuando traspaso la puerta, el biombo, o la cortina que me separa del mundo público; cuando me descalzo y me voy despojando de imposiciones y máscaras, abandonándome a la intimidad del amor, del sueño o del ensueño, entonces, cumplo el acto más simple y real de un regreso a mí mismo. [...] El regreso a sí mismo [...] está simbolizado por este recogimiento cotidiano en un domicilio personal conformado por espacios, tiempos y cosas familiares que me son disponibles. [...] Mi identidad personal depende, no sabemos todavía en que medida –pero ciertamente depende–, de que ese orden en mis dominios no se trastorne de la noche a la mañana siguiente (24).*

El regreso a sí mismo está simbolizado por un necesario recogimiento cotidiano en un domicilio personal poblado de objetos familiares. De esto, y del hecho de que el orden de las cosas no se altere de la noche a la mañana, depende, según Giannini, la identidad. Mientras una de las mayores amenazas de la “sociedad líquida” es la

incertidumbre, la precariedad. Los personajes de Maturana, al no ser domiciliados, no pueden encontrar su identidad.

En el cuento “Como en teatro”, durante los días previos a su operación, la protagonista está totalmente sola y busca refugio y calor en un bar: “No tenía expectativas ni quería ver nada en especial, sólo familiarizarme con algunos rostros, con algunas vidas, crear un espectro de recuerdos para rescatar después, en la sala de recuperación del hospital” (Maturana 82). Y más allá, después de la operación, sola en el hospital, la misma protagonista afirma: “No quería estar en mi casa. Quería estar en el bar” (Maturana 89). Para Bachelard, la casa tiene una serie de connotaciones que hacen de este espacio la imagen especular del útero y del vientre materno, de aquel lugar cerrado que nos protege y nos otorga un sentido de origen y continuidad en contraposición con el mundo de afuera:

La casa en la vida del hombre reemplaza contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella el hombre sería un ser disperso. La casa lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano. Antes de ser ‘lanzado al mundo’ como dicen los metafísicos rápidos, el hombre es depositado en la cuna de la casa. Y siempre, en nuestros sueños, la casa es una gran cuna” (Bachelard 35) [La traducción es mía].

La morada es educadora, según Bachelard. La casa es un estado del alma: “al acordarnos de las ‘casas’, de los ‘cuartos’, aprendemos a ‘morar’ en nosotros mismos” (Bachelard 28).

La protagonista, al no estar domiciliada no sabe relacionarse con los demás ni enfrentarse al mundo. Según Giannini, “[el domicilio] ha de ser la clave insustituible que me permite aventurarme más allá, hacia el mundo, en el proyecto cotidiano de “ganarme la vida” y regresar luego a él, desde cualquier horizonte, como a lo más propio” (25). La mujer del cuento busca refugio en un bar, sitio que no es de encuentros. El bar, según Giannini, está poblado de “núcleos confesionales” distintos y sin convergencia entre ellos: los que acuden a un bar expresan “una cierta urgencia confesional, pero, en una intimidad que aún quiere conservar su anonimato” (91). Por otra parte, la barra “es el lugar de los más solitarios” (91), y es allí donde se sienta la protagonista: “Desde el principio elegí mi sitio en un extremo de la barra, de tal manera que pudiera abarcar la mayor cantidad de espacio posible sin tener que darme vuelta” (Maturana 82). Quien se sienta en la barra es testigo, pero no participa en los hechos, no se confiesa, no se relaciona con nadie. Por esto, después de haber presenciado los tristes encuentros de una pareja que culminan cuando los dos se dejan, la protagonista admite el gran alivio derivado de su cómoda posición y afirma: “No estar sintiendo nada al presenciar esa escena resultaba más cómodo. No me hacía vulnerable, no me hacía dependiente. Estaba aliviada. Aliviada y absolutamente sola, pero aliviada” (91).

Emblemas de la época actual, “dividida entre la pasividad y la angustia” (Augé 20) los personajes de Maturana transitan como náufragos perdidos y solos en un hostil paisaje de desencuentros.

Estos nuevos lugares de desencuentros, de agregación solitaria, son los que Marc Augé opone a los tradicionales lugares antropológicos de la época moderna. En los no-lugares, el individuo de la “sobremodernidad” es condenado al papel de usuario sometido a una “contractualidad solitaria”. El no-lugar implica una relación contractual, esto es, presentar un documento de identificación para luego, tras haber demostrado la propia identidad, obtener el anonimato. Al contrario de la plaza, que es un espacio público de la interacción, el aeropuerto o el supermercado son no-lugares, espacios de la soledad y el consumismo. Para definirlo con palabras de Lucía Guerra Cunningham: “El ciudadano neoliberal ha abandonado definitivamente las utopías políticas para sumergirse en otro paraíso, el del centro comercial, nuevo lugar de congregación de la ciudad. Pero a diferencia de la plaza o la iglesia, los sectores de la clase media y la alta burguesía ya no están unidos por una doctrina religiosa o la conversación espontánea y el paseo, sino por la fiebre de la ganga y la compra” (113).

No es una casualidad que muchos de los cuentos de Andrea Maturana se desarrollen en no-lugares: un vagón de metro, un ascensor, o en el espacio impersonal de un bar o de un motel. Subterráneo y ascensor son cajas mecánicas sobrecargadas de individuos anónimos que cruzan rápidos la ciudad en su eje horizontal o vertical, son lugares donde “no somos sujetos de nuestro propio movimiento, sino piezas de un dispositivo casi febril, tan anónimo como la ciudad misma” (Rinesi 52). La travesía cotidiana y rutinaria que cada día se da en la ciudad es un fenómeno colectivo y anónimo. La red del Metro de Santiago es un mundo “otro” que existe debajo de la ciudad. El espacio de la urbe postmoderna está saturado y adquiere tridimensionalidad: cajas de cemento y cristal suben hacia el cielo, la muchedumbre corre verticalmente o debajo de la ciudad para trasladarse más rápidamente de un lugar a otro: el nuevo espacio de la ciudad está concebido para acoger más gente y los nuevos lugares atiborrados no están hechos para encontrarse sino para hacer un rápido viaje o para consumir.

El desencuentro que se narra en “Cita” empieza en un vagón de metro: al ingresar en él, la protagonista siente el cuerpo de un individuo que se pega a su espalda. Entre la masa anónima, ella percibe únicamente a ese cuerpo: “Alrededor de ella se comprimía la gente llenando al vagón, y sin embargo, la única proximidad real era ese aliento” (Maturana 68). Tras haber deslizado un papel en su bolsillo, el desconocido baja del tren rodeado de gente, sin que ella pueda identificarlo. El deseo de relacionarse con alguien es fuerte, es un impulso físico tan intenso como el miedo hacia el otro: “Sentía miedo; tanto de no ver nunca más al hombre, como de que en el papel hubiera una proposición para volver a encontrarse” (70). En el metro el escenario de aislamiento que se consume en la urbe es total. El metro se desliza en un espacio oscuro y anónimo debajo de la ciudad: no tiene ninguna relación con ésta.

En la literatura latinoamericana ya encontramos en el pasado ejemplos de la intención de delinear los espacios ciudadanos desde la perspectiva del aniquilamiento a través de la representación de los primeros sitios que definimos como no-lugares. Me refiero a la colección de cuentos de Julio Cortázar, *Bestiario* (1951), y particularmente al cuento “Omnibus”. Ahora bien, la diferencia con los cuentos de Andrea Maturana es sustancial. Aunque en el cuento de Cortázar aparece un ómnibus, que de por sí representa lo impersonal y los dos protagonistas están envueltos en un ambiente completamente hostil –típico de la percepción de la nueva ciudad industrializada de los años 50– la protagonista tiene un nombre (Clara) y sube a un ómnibus que recorre una ruta preestablecida atravesando una ciudad concreta: Buenos Aires. El ómnibus es un no-lugar, pero no llega a ser tan impersonal como el subterráneo donde viaja la protagonista de Maturana, y los dos jóvenes que casualmente se encuentran en él comparten una experiencia y entrelazan una relación amistosa. Cortázar señala la dificultad que supone la convivencia en la urbe moderna, pero aún la ciudad no es percibida como un lugar poblado por una masa anónima de individuos sometidos a la ley del consumismo.

Otro espacio representativo de la ciudad capitalista, ejemplo emblemático de la nueva ciudad regida por la velocidad y la verticalidad de sus edificios es el ascensor. El ascensor es un no-lugar sobresaturado de cuerpos anónimos que se desconocen aunque vivan o trabajen en el mismo edificio; es una caja cerrada que transita veloz trazando una coordenada ascendiente en el nuevo mapa tridimensional de la ciudad. Según la misma rutina de cada mañana, la protagonista de “Roce III” sube al ascensor rumbo al piso 9 del edificio donde trabaja. Nada más entrar, un hombre se pega a su espalda violando su intimidad. De repente el desconocido aprieta el botón de parada y le pide auxilio: el hombre está tan desesperado por su soledad que arriesga un contacto humano. La protagonista se incomoda. Los argumentos del desconocido la llevan a una perturbadora introspección, porque la soledad en la que el hombre está hundido es la misma soledad en la que ella misma está atrapada: “Este hombre ha invadido mi espacio de trabajo y mi vida sin ningún derecho. [...] Necesito bajarme del ascensor lo antes posible a ver si encuentro algo de calma y distracción en mi eterno nueve” (Maturana 43-4). El no respeto de las normas que rigen este no-lugar –silencio y mirada fija en los pies o en la pantalla luminosa que marca los números de los pisos– por parte del desconocido y la ruptura de la rutina de la protagonista, quien cada mañana sube al piso nueve en la caja mecánica que la traslada verticalmente a su último destino, exasperan la sensación de malestar. Asfixiadas por la presencia amenazante de la urbe global que impide cualquier intento de interrelación, las protagonistas de los cuentos de Andrea Maturana transitan como náufragas desesperadas que trazan un rutinario recorrido a lo largo del cual se ensimisman, enajenándose de la realidad y de los otros.

Muy diferente es la ciudad que aparece en las crónicas de Pedro Lemebel, quien, al contrario, lucha contra lo global rescatando la identidad chilena. En sus cuentos, el

autor muestra los “espacios antropológicos” que todavía existen en los barrios marginales de la ciudad y transforma los no-lugares en lugares como un modo de rechazar la cultura capitalista neoliberal. Lemebel niega las ideologías que exaltan los logros democráticos y económicos post-dictatoriales y enseña la otra cara de Santiago: ciudad excluyente y fragmentada donde los individuos viven amenazados por la incertidumbre, el miedo y la precariedad. El mercado popular de “Violeta persa, acrílica y pata mala” –antítesis del centro comercial– se resiste a la práctica del consumismo masificado y anónimo de la época capitalista: “atenúa el impacto neoliberal en los pobres y permea cierta justicia social en los sectores de menos ingresos que acceden al súper computador a mitad de precio, un poco abollado pero intacto” (Lemebel *La esquina* 108). Al registrar las crónicas de Santiago, las historias de Lemebel se desarrollan frecuentemente en lugares públicos y en no-lugares. Aunque los espacios de estas narraciones, que por definición son no-lugares, se caracterizan por poderlos ubicar en un espacio local, y sus usuarios, bien lejos de ser individuos anónimos, tienen una firme identidad nacional y se relacionan con los demás. En el cuento “Coleópteros en el parabrisas”, las micros de Santiago son:

un museo itinerante del kitsch doméstico que bambolea en el zapatito de guagua colgando del espejo. [...] Solamente acomodarse en los asientos destripados por alguna gillette perversa y escuchar la música impuesta por el chofer, que se traviste en disyóquey, piloto fórmula uno, o cobrador implacable de los que se suben por atrás sin pagar. Entonces chanta la máquina pidiendo que echen a correr la moneda, pero la moneda que venía pasando de mano en mano se perdió en algún bolsillo oportunista. Entonces el mismo chofer se transforma en ogro que echa espuma gritando que los chilenos son unos huevones sinvergüenzas. Y usted señora se eche para atrás, le dice a la gorda que atascada en el pasillo no deja pasar a nadie [...]. La micro es una lata de sopa que revuelve los intestinos. Un pastiche de eructos, flatos y peos que colorean el duro tránsito que se desbarranca a la periferia (2007, 100-1)

En “Cubana de Aviación”, un cuento de la colección *Adiós mariquita linda*, hasta el espacio de un avión –que es un no-lugar representativo, pues está determinado por un conjunto de elementos y normas internacionales que se sobreponen a cualquier localismo– adquiere un carácter muy connotado.

En los aviones de Cubana no hay televisión ni “esa música de clínica dental que ponen las grandes líneas aéreas” y una azafata caribeña va por los asientos distribuyendo vasos de ron y “contestándole a una vieja pituca que en esta línea no hay primera clase, ni asientos vips, ni atención especial. Que aún en el aire, chica, sigue la revolución” (Lemebel 73). En el avión de Lemebel hay “un ánimo de fiesta que hace olvidar el vértigo del despegue” y los pasajeros no son usuarios anónimos: al segundo trago de ron se comienza a escuchar el ritmo de la salsa, y “las repeticiones

de cubas libres, que van y vienen festejando el vuelo, animan la conversa plural de los pasajeros, transformando el viaje en un cotorreo de living popular” (75). El avión de Lemebel es un lugar totalmente identitario, relacional y hasta histórico.

En el cuento “Volando con el ala derecha”, de *Adiós mariquita linda*, el mismo autor, protagonista del relato, llega al aeropuerto de Pudahuel con mucho retraso y pregunta a una aeromoza por su vuelo. Ella le contesta que “se cayó el sistema” y le aconseja que pregunte en el “counter número 35”. Entonces, el protagonista, que rechaza lo global y no conoce el lenguaje de los no-lugares, le dice a la azafata que no entiende y le pide, por favor: “no me hable en lenguaje aéreo, que no sé que es un counter”. Ella repite la misma palabra, “golpeando el mesón como si yo fuera un mono. Esto es un counter, dice impaciente. ¿Y qué significa que se cayó el sistema? ¿Es otro golpe de Estado? Y allí me mira como si fuera un hombre de las cavernas y no puede entender mi ignorancia sobre las comunicaciones” (57).

Si Lemebel traza una geografía dual de Santiago contando la historia del “margen chileno de la ciudad” (Blanco 57), Alberto Fuguet es testigo del otro territorio: el barrio alto, moderno, sin historia, construido sobre un modelo norteamericano que exalta la globalización. Es en este escenario donde se desarrollan todos los relatos de Fuguet, cuyos protagonistas (la juventud dorada de Santiago, la G.C.U., “gente como uno”), hablan inglés con su “buen acento y todo” y beben Coca-Cola, imitan y admiran Estados Unidos —el cine de Hollywood, los centros comerciales, la cultura consumista y el individualismo salvaje— y repudian la cultura chilena y latinoamericana. Un personaje de Mala onda (Alejandro) afirma que: “USA es un país increíble, un país donde todo pasa, donde nadie te ubica ni te juzga, cero opiniones, un sitio donde es simplemente imposible aburrirse” (61), y que: “Un día en Manhattan equivale a seis meses en Santiago. Regresar a Chile, loco, a este puterío rasca, bomb” (63).

La novela *Mala onda* representa claramente la fragmentación de Santiago. Matías vive en el barrio alto, única zona de la ciudad donde se siente cómodo: “Me acerco a la orilla y miro hacia abajo. Ahí está todo Santiago: mi barrio, lleno de árboles y edificios blancos, con balcones y ventanales, el Club de Golf Los Leones, con sus trampas de arena, esa cicatriz que es la Avenida Kennedy, el hipermercado Jumbo, el cerro Calán y su observatorio plateado” (115). Para Matías, Chile es un país atrasado y chico, y el centro de Santiago y los barrios que todavía conservan sus rasgos locales, el protagonista los aborrece. Un día, el joven sube a un micro que traspasa el perímetro de su barrio y se siente muy inquieto: “No tengo ni idea de donde me encuentro. Éste no es mi territorio”. El protagonista se encuentra en la zona sur de la ciudad y el lugar no le parece “de fiar”: “Por las ventanas, muchas de ellas cubiertas de plásticos transparentes, aflora el ruido de la tele. Y las radios. Solo canciones de protesta, en español. Ni un tema disco. Nada. Estoy perdido, pienso. Me van a matar” (263). Solo cuando Matías —que en un hotel del centro se presenta como Caulfield, hablando inglés

y haciéndose pasar por gringo—toma un taxi que le lleva a una zona conocida y escucha *Night Fever* de los Bee Gees, se calma: “Civilización, pienso” (270).

En la “sociedad líquida”, para quienes se confinan voluntariamente en sus espacios fortificados buscando seguridad y protección —en el Juancho’s, un bar de Santiago de la novela *Mala onda*, hay un guardia en la entrada quien cuida que todos los que ingresan sean G.C.U.— “los demás espacios son sitios peligrosos en los que nunca entrarían” (Bauman 26).

Lo que se dibuja leyendo las novelas de Fuguet y Lemebel es un espacio formado por dos mundos totalmente separados y segregados en la misma ciudad. Los habitantes que viven en la “primera fila”, según afirma Augé, no pertenecen al lugar donde viven sino se quedan encerrados en sus mundos, donde pueden fluctuar a sus anchas en los universos cerrados y simbólicos compartidos con las elites globales de todo el mundo. En el caso de Matías Vicuña, el no-lugar está constituido por los nuevos espacios globales y la publicidad (todo hecho a imagen de Estados Unidos). Si los personajes de Maturana se mueven según una trayectoria prefijada y los de Fuguet no salen del perímetro de su perfecto espacio utópico (no quedan flâneurs en la ciudad postmoderna), el movimiento urbano de los ‘péndex’ de Lemebel es mutante e imprevisible. El pueblo de los suburbios subvierte el orden y la geometría de los habitantes de las clases altas, porque no tiene miedo a la alteridad y todavía sabe agregarse. Y si los personajes de Fuguet no están interesados en la ciudad donde viven, al contrario, los personajes de las crónicas de Lemebel pertenecen a su ciudad y están muy radicados en ella.

No obstante, el producto más aterrador de la nueva ciudad consumista y global son los protagonistas de la novela *El nadador*, de Gonzalo Contreras. En esta novela el autor representa el límite extremo de la enfermedad que afecta a la urbe post-moderna —descentramiento y disgregación— y al individuo que la habita: individualismo y ensimismamiento. Los personajes de los cuentos de Andrea Maturana recorren enajenados la ciudad, los personajes de Fuguet no salen del espacio utópico de su barrio fortificado y Max Borda y su mujer, de *El nadador*, viven totalmente aislados (y sin comunicar entre ellos) en el piso veintiuno de un exclusivo edificio ubicado en la falda de la cordillera, con vista a una piscina de delfines amaestrados y al centro comercial.

Esta pareja representa la imagen emblemática de la abstracción extrema en la ciudad neoliberal capitalista y descentrada, y a la vez es la expresión del miedo descrito por Baumann. La mujer de Max quiere mudarse de la antigua casa porque en los últimos años “la sofisticada alarma de rayos infrarrojos, que cruzaba el jardín con su luz invisible y dispuesta en estratégicas diagonales” (Contreras 15) no bastaba para disipar sus temores. En la novela de Contreras, la representación de la ciudad y de los personajes encarnan la enfermedad que afecta a la urbe postmoderna: desde los amplios ventanales del departamento situado en la aséptica torre de cristal donde vive (una suerte de panóptico benthamiano), Max Borda, profesor de física cansado

de su vida, observa los delfines, el paso de los autos en la avenida, el parking del centro comercial o el extravagante parque de luces: “Era frecuente que se escogiera esa zona desértica para levantar los más presuntuosos efectos publicitarios. Inmensos Santa Claus inflables, hadas luminosas y hasta un perro de dimensiones monstruosas al que se entraba por la cola y se salía por la boca” (14-5). En *El nadador*, donde la enajenación y el aislamiento del individuo son totales, el ultrarrápido ascensor (no-lugar de tránsito anónimo de la postmodernidad) es una caja negra que los “somete diariamente a una brusca intimidad”. El individuo, aislado dentro de su acuario de cristal que domina la cordillera, tiene que soportar cada día un “roce” involuntario al compartir un espacio con otro ser humano.

También la exasperación del exceso de individualismo, que según Augé caracteriza la ciudad postmoderna, llega a su máxima expresión en la novela de Contreras: el protagonista puede relajarse solo nadando en la piscina (la natación quizás es el deporte más individual, ya que una persona inmersa en el agua no se puede comunicar con nadie) o tumbándose en su sillón delante del ventanal. El afán de los dos protagonistas por abstraerse del mundo cotidiano se manifiesta tanto en la imperiosa necesidad de sumergirse en las aguas de la piscina o tumbarse en el sillón (Max), como en la urgencia de hundirse en un aturdimiento farmacológico (Alejandra). Si la figura de Max representa la cúspide de la inseguridad, la figura de Alejandra personifica la disgregación identitaria que afecta a la misma ciudad. Producto de una sociedad dominada por la precariedad y la disgregación, la esposa de Max se presenta con una identidad dual y fragmentada afectada por un trastorno bipolar: su existencia se disipa entre el acuario de su departamento donde se ha encerrado a causa de un miedo aterrador a que alguien pueda atentar contra su persona y una clínica psiquiátrica de lujo, “esa clínica donde permanecía narcotizada, aparecía ante ellos [Max y Virginia] como un lugar edénico donde la inconciencia de Alejandra resultaba casi envidiable”. Típica heterotopía de desviación de la sociedad capitalista, según Michel Foucault, la clínica donde Alejandra transcurre parte de su existencia cuando sus crisis se hacen más fuertes, funciona como el panóptico —utopía del encierro perfecto— o la piscina donde se aísla su marido.

En la literatura actual la ciudad chilena postliberal se configura como un espacio pluralmente fragmentado y amenazador, donde transitan masas anónimas de individuos enajenados. Los habitantes de la ciudad capitalista y neoliberal no tienen ninguna relación con su entorno ni con los otros. La obra de Andrea Maturana, de Alberto Fuguet, de Pedro Lemebel y de Gonzalo Contreras refleja la imagen de una “ciudad sin ciudadanos, una no-ciudad que sirve como espacio de movimiento pero no de interacción” (Dammert 87-96).

Si la desesperación de los personajes de los cuentos de Andrea Maturana (náufragos no-domiciliados) surge del hecho de no poder recomponer su identidad en la ciudad des-centrada, y los personajes de Fuguet fluctúan en un espacio utópico

de la ciudad fragmentada, los personajes de Contreras, cuyo 'yo' es domiciliado en una heterotopía del encierro (la clínica o el panóptico), reflejan patológicamente la disgregación que afecta a la ciudad. Las obras analizadas registran la repercusión de la nueva conformación topográfica y social de la urbe chilena en sus habitantes, de la enajenación del individuo (Maturana y Fuguet) hasta las extremas consecuencias de la desintegración patológica del 'yo' del los personajes de las novelas de Gonzalo Contreras, que encerrados en lo alto de su prisión de cristal cenan, sentados a la mesa de un comedor demasiado vasto, "enfrentados a una noche infinita que insistía en agolparse ansiosamente contra los vidrios para reflejarlos a ambos" (13).

## BIBLIOGRAFÍA

- Augé, Marc. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Milano: Elèuthera, 2009.
- Bachelard, Gaston. *La poetica dello spazio*. Bari: Edizioni Dedalo, 2006.
- Bauman, Zygmunt. *Fiducia e paura nella città*. Milano: Mondadori, 2005.
- Bisama, Álvaro. *Postales urbanas*. Santiago: Aguilar, 2006.
- Blanco, Fernando. "Comunicación política y memoria en la escritura de Pedro Lemebel". *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Ed. Fernando Blanco. Santiago: LOM, 2004.
- Contreras, Gonzalo. *El nadador*. México D.F.: Alfaguara, 1995.
- Dammert, Lucía, Rodrigo Karmi y Liliana Manzano. *Ciudadanía, espacio público y temor en Chile*. Santiago: Universidad de Chile, 2005.
- Dammert, Lucía. "¿Ciudad sin ciudadanos? Fragmentación, segregación y temor en Santiago". *EURE* 91.30 (diciembre, 2004): 87-96.
- De Mattos, Carlos A. "Santiago de Chile de cara a la globalización: ¿Otra ciudad?" *Revista de Sociología e Política* 19 (noviembre, 2002). Obtenido desde <<http://www.scielo.br>>.
- Fuguet, Alberto. *Mala onda*. Santiago: Aguilar, 2010.
- Giannini, Humberto. *La "reflexión" cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago: Editorial Universitaria, 1999.
- Guerra-Cunningham, Lucía. "Ciudad neoliberal y los devenires de la homosexualidad en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel". *Signos Literarios y Lingüísticos* II, 1 (Junio 2000).
- Lemebel, Pedro. *Adiós mariquita linda*. Santiago: DeBolsillo, 2007.
- . *La esquina es mi corazón. Crónica urbana*. Santiago: Cuarto Propio, 1997.
- Maturana, Andrea. *(Des) encuentros (des) esperados*. Santiago: Alfaguara, 2000.
- Rodríguez, Alfredo y Lucy Winchester. "Santiago de Chile: Una ciudad fragmentada". *Santiago en la Globalización ¿Una nueva ciudad?* Editores Carlos De Mattos; María Elena Ducci, Alfredo Rodríguez y Gloria Yáñez. Santiago: Ediciones SUR, 2004.