

TENGO MIEDO TORERO DE PEDRO LEMEBEL: FORMAS DE
NO-VIOLENCIA EN LA REPRESENTACIÓN

LAURA VICTORIA NAVAS

TRABAJO DE GRADO
Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, 2014

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Liliana Ramírez Gómez

DIRECTORA DEL TRABAJO DE GRADO

Liliana Ramírez Gómez

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Índice

Introducción	7
1. Una pregunta sobre la representación.....	8
2. Una estética no-violenta de la representación.....	11
3. Esquema del trabajo.....	13
Capítulo I: Introducción a la novela	15
1. Pedro Lemebel y su obra.....	15
2. Tengo miedo torero.....	17
a. Santiago en el 86: un dictador y un travesti.....	17
b. De boleros y lengua marucha.....	19
3. Lo violento en la novela.....	21
Capítulo II: Esbozo de perspectivas críticas	23
1. Panorama de la producción crítica.....	23
a. Estudios centrados en la novela.....	23
b. Estudios comparativos.....	25
c. Estudios sobre la obra lemebeliana.....	28
2. Enfoques y lineamientos críticos.....	29
a. Resistencia desde el lenguaje.....	30
b. Dictadura y masculinidad.....	32
c. Memoria de la dictadura.....	35
3. Sobre el lugar del amor en la novela.....	36
Capítulo III: El narrador y la representación del otro	39
1. Un concepto de representación.....	39
2. Estratos de representación en la novela.....	43
a. El narrador.....	44
3. La representación del otro.....	45
4. Narrar a la Loca.....	48
a. La empatía.....	48
b. La tipificación.....	52
c. El travestismo lingüístico.....	55

5. Narrar al dictador	57
a. El cliché del malo	59
b. Los miedos y deseos del humano	64
c. El castigo	66
Capítulo IV: La Loca y su construcción de subjetividad	69
1. Representación y construcción de subjetividad	70
2. Homosexualidad y afeminamiento durante la dictadura	73
3. La violencia en el sexo	78
4. La Loca se construye	80
a. La ternura en el sexo	82
b. Histrionismo y melodrama	87
c. La banda sonora	92
d. La casa de la Loca	95
e. El travestismo lingüístico	97
Conclusiones	100
1. Sobre la pertinencia de una estética no-violenta de la representación	100
2. Aportes de Tengo miedo torero a una estética no-violenta de la representación	102
3. Reflexiones finales	105
Bibliografía	109

– Son, if a man declined to accept a present made to him, to whom would it belong?

– In that case it would belong to the man who offered it.

– My son, you have railed at me, but I decline to accept your abuse, and request you to keep it yourself. Will it not be a source of misery to you? As the echo belongs to the sound, and the shadow to the substance, so misery will overtake the evildoer without fail.

Buddha, «Let a Man Overcome Anger by Love»

Introducción

El deseo de elaborar mi trabajo de grado alrededor de *Tengo miedo torero*, la única novela del escritor chileno Pedro Lemebel, surgió del fuerte impacto que me produjo su primera lectura. En esa ocasión, tan azarosa como afortunada, en el marco de la clase de Crítica Latinoamericana, nos fue asignado un ejercicio que buscaba indagar por rasgos, marcas, propuestas y operaciones de lo político al interior de diversas obras latinoamericanas. Al escoger a ciegas un título de una lista de más de 50, me encontré con una novela cuyas posibilidades éticas, políticas y estéticas cumplían, por una vía inesperada, con las expectativas que he puesto a nivel personal en la literatura.

Luego de las lecturas realizadas en el curso de este pregrado y a través de los acercamientos a varias formas (teorías) de comprender la literatura, siempre volvía a una pregunta por las cuestiones éticas que se juegan en la construcción de una representación y por sus implicaciones. Esto porque me inquietaba el hecho de sentirme de algún modo violentada por algunos textos que abordaban temas o situaciones asociados a la violencia, concepto que será definido más adelante. Me preguntaba por la posibilidad (¿necesidad?, ¿deber?) de que un espacio textual comprometido con una representación de violencia pudiera enseñar modos de pensar, comprender y relacionarse con lo violento, de una manera que lograra subsanar sus efectos, incluyendo sus proyecciones hacia el lector. ¿Por medio de qué mecanismos lo lograría? ¿Su propuesta estética correspondería a unos principios éticos y políticos detrás del texto?

Esa primera lectura de *Tengo miedo torero* funcionó como una intuición acerca del potencial subversivo del texto, una intuición que desconocía su recepción crítica y su lugar con respecto a una tradición literaria latinoamericana de orden marginal por cuestiones de orientación sexual. Realizando este trabajo he comprobado que ese potencial subversivo alcanza una dimensión política que excede el tema de la preferencia sexual, pues elabora contenidos relevantes en sentidos ampliamente políticos y sociales, incluyendo el que me

convoca: el lugar y los efectos de la violencia, o la ausencia de ella, dentro de la representación.

1. Una pregunta sobre la representación

En la medida en que las representaciones contribuyen a forjar o alimentar imaginarios, las posturas éticas que las sustentan se encuentran ante campos de reproducción que funcionan al interior del texto y que se proyectan hacia el lector. El texto enseña (presenta) miradas sobre las cosas, y el lector, independientemente de la opinión que luego se forje, las comparte y las habita durante la lectura. Los imaginarios del lector se pueden ver atacados, retados, validados, alimentados, etc., por el acto de habitar una mirada (unos lentes). Y este acto ya está relacionado con formas de ver y dar sentido a las cosas que han sido aprendidas previamente. Mi forma de construir representaciones del mundo se alimenta, por imitación u oposición, de la manera en que me han enseñado representaciones construidas, construyéndose. Podría decir que así como el uso frecuente de ciertos lentes acostumbra a los ojos a ver de cierta manera, así mismo habitar frecuentemente un tipo de mirada sobre las cosas, puede tener efectos en la configuración de mi mirada.

Quisiera apoyar este punto con una propuesta de Catherine Belsey, quien aborda el tema de la influencia de la literatura en la construcción de la subjetividad del lector, en un texto titulado *Constructing the Subject: Deconstructing the text*. Allí retoma algunos planteamientos de Althusser sobre lo que él llama “aparatos ideológicos del Estado”¹ y los pone a dialogar con la teoría de Lacan acerca de la importancia del lenguaje en la construcción del sujeto² (esta última le sirve para desarrollar la idea de que la subjetividad está en constante proceso). A partir de este diálogo, Belsey propone que la literatura “...as

¹ Instituciones sociales que apoyan y reproducen prácticas ideológicas orientadas a formar al sujeto para que se inserte apropiadamente en la sociedad, como el sistema educativo. Estas prácticas pueden ser reforzadas con el apoyo de los medios de comunicación o de la literatura (Belsey 356).

² Cuando el niño aprende a hablar, ingresa al orden simbólico del lenguaje. Allí aprende a identificarse utilizando las “posiciones de sujeto” que le ofrece el lenguaje; de esta manera se empieza a constituir su subjetividad. El sujeto, por lo tanto, se construye en el lenguaje (Belsey 358). Al ingresar en el lenguaje, la conciencia se descentra y se origina el inconsciente, “fuente de disrupción potencial” del orden simbólico y, por esa vía, de la subjetividad (Belsey 359), aspecto mejor explicado en el Capítulo IV de esta tesis.

one of the most persuasive uses of language may have an important influence on the ways in which people grasp themselves and their relation to the real relations in which they live” (360). El texto literario interpela al lector, le ofrece posiciones “from which the text is most “obviously” inteligible” (Belsey 355), y desde allí: puede contribuir a reforzar la manera en que el lector concibe las relaciones sociales de las que participa; o, por el contrario, “certain critical modes could be seen to challenge these concepts, and to call in question the particular complex of imaginary relations between individuals and the real conditions of their existence which helps to reproduce the present relations of class, race and gender” (Belsey 360). La autora reconoce que los textos “do not determine like fate the ways in which they must be read” (361), puesto que el sentido de los mismos es finalmente construido por el lector. Sin embargo, siguiendo a Althusser, afirma que la decisión del lector es de tipo ideológico: lee el sentido que le resulta más “obvio” o “evidente”, es decir, lee situado al interior de una ideología que ha configurado su relación con el mundo, sin ser consciente de ella. Puesto que el objetivo central de mi trabajo no es describir mi proceso (como lectora) de construcción del sentido de *Tengo miedo torero*, lo que quiero tomar de las ideas desarrolladas por Belsey es la propuesta de que los textos ofrecen posiciones de lectura, desde las cuales el lector puede fortalecer sus “relaciones imaginarias” con el mundo, o puede verse forzado a cuestionarlas.

Este trabajo surge, por un lado, de mi inquietud por las representaciones de la violencia, de situaciones y personajes asociados a condiciones violentas. El concepto de violencia que tengo en mente abarca todas las formas en que se emplea un poder factual, discursivo o lingüístico en detrimento de algo o de alguien, una imagen, un recuerdo, un personaje, un lector. Por otro lado, pensando en la posibilidad de que un texto me pueda enseñar a construir una mirada violenta sobre algo, este trabajo surge de mi preocupación por las formas en que una representación puede violentar lo representado. Es fundamental entonces considerar la noción de “violencia representativa” o “violencia en la representación”, un tipo de violencia simbólica que se produce desde la representación. En el Capítulo III me apoyaré en algunos planteamientos de Stuart Hall, tomados de su libro *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, sobre las relaciones entre poder y representación para desarrollar esta noción. Por ahora, puedo decir que las prácticas representativas implican relaciones de poder (Hall 47), en la medida en que quienes

representan y quienes son representados (incluso si son las mismas personas) se encuentran insertos en dinámicas sociales y culturales mediadas por asuntos de poder. La representación se convierte en una herramienta de poder porque puede ejercer un poder simbólico sobre lo representado. En algunos de los capítulos de ese libro, Hall se concentra en prácticas representativas mediadas por relaciones de dominación o de segregación, destinadas a representar la diferencia (entre "él" y yo, entre "ellos" y "nosotros") (259), en las cuales se utiliza la representación para excluir simbólicamente a un grupo social (258), de este modo ejerciendo violencia en su contra. No obstante, la violencia representativa no se restringe a prácticas que involucren relaciones de poder como las mencionadas, sino que se puede encontrar dentro de cualquier representación. El rasgo básico que la definiría es su capacidad de producir una desvinculación esencial entre quien representa y el representado, que posibilita la deshumanización de este último. Como lo veo, allí se podría encontrar el origen de la violencia: la ejerzo en contra de quien es esencialmente distinto a mí, distinto de un modo que lo hace inferior; su humanidad no es como la mía, es menos humanidad: tengo algún derecho sobre él. De la deshumanización se pueden derivar otras violencias discursivas: la ridiculización, el ultraje, el desprecio, etc. La violencia representativa puede incluir algo que quiero llamar "utilitarismo discursivo", una manera de utilizar al otro dentro de mi discurso, en donde lo deshumanizo para poder apropiármelo y representarlo de la manera en que lo necesite, de esta manera violentándolo.

Mi pregunta sobre la representación parte del establecimiento de una distinción entre una imagen violenta y una representación violenta. La imagen violenta contiene violencia, pero puede ser representada de manera no violenta, o al contrario. La cuestión ética aquí comprometida resulta de las implicaciones que puede tener una representación: ¿Cuál es su injerencia en imaginarios previos, o en la construcción de algunos nuevos? ¿Qué dinámica se produce entre texto y lector? ¿A qué tipo de trato me acostumbro yo como lector por parte del texto? ¿El texto me acostumbra, por ejemplo, a que para entablar un diálogo acerca de un tipo de violencia debo aceptar ser violentado o asistir a un discurso que violenta a sus personajes? ¿O el texto, aparte de presentarme una imagen de violencia y ponerme en diálogo con ella, ejecuta una forma de resolverla, contrario a reproducirla o perpetuarla?

2. Una estética no-violenta de la representación

Como decía en el primer párrafo de esta introducción, *Tengo miedo torero* se me ha presentado como una novela que, a partir de sus posibilidades éticas y estéticas, cumple con las expectativas que he puesto a nivel personal en la literatura. Estas expectativas pueden ser resumidas, congregadas, en lo quiero llamar “estética no-violenta de la representación”. El concepto, por supuesto, está relacionado con el principio de no-violencia, que ha sido explicado y justificado en distintos momentos históricos por personajes como Buddha, Gandhi o Martin Luther King. En lo que han coincidido estos personajes, dicho de la manera más simple y para no desviarme, es en proponer la no-violencia como la mejor alternativa para enfrentar, resistir y deshacer la violencia. El principio de no-violencia, como he llegado a conceptualizarlo, resulta de la comprensión de tres cosas: 1. Que la violencia se reproduce, es decir, que su alcance no se detiene cuando finaliza el acto que la contiene, y que tiende a generar, en respuesta, más violencia; 2. Que puede deshacerse al no encontrar recepción, cuando no puede relacionarse con otra fuente de violencia; y 3. Que nunca es necesaria. Este principio se afirma como una postura ética de pensamiento y actuación: No ser violento, y deshacer la violencia que se dirija en contra de uno, para no reproducirla. Todo esto puede parecer muy utópico, probablemente a-histórico, y es muy posible que su valor se vea opacado por las muchas veces en que es utilizado como consigna vacua. Sin embargo, lo tengo en mente porque considero que plantea un cuestionamiento que siempre es pertinente. Vivir dentro de una cultura tan determinada por dinámicas de violencia, y descubrir en mi pensamiento unas lógicas articuladas sobre formas de violencia, no pueden sino llevarme a preguntarme por la posibilidad de deshacerla. Y siendo la literatura uno de los medios que más ha influido en la construcción de mis imaginarios y de mi subjetividad, me pregunto si acaso algunas propuestas estéticas han contribuido a forjar aquellas lógicas violentas, y si otras, quizás, me han presentado alternativas para resolver la violencia en mi cabeza.

Hablar de estéticas no-violentas de la representación significa contemplar la posibilidad de que algunas propuestas estéticas se constituyan en relación con un principio ético de no construir representaciones violentas. Es decir, no violentar lo representado, y eludir o deshacer (intentarlo, por principio) la violencia cuando ésta se proyecte sobre lo

representado. Con esto último me refiero a que cuando se trata de representar la violencia, o, por ejemplo, personas previamente violentadas, la representación tiene que enfrentarse a los efectos de la violencia y decidir qué hacer con ellos, reconocerlos o negarlos, apropiárselos o rechazarlos, incorporarlos o evadirlos, etc. Una estética no-violenta optaría por reconocerlos y deshacerlos.

También puede ser utópico esperar que una obra literaria se construya enteramente sobre una propuesta estética no-violenta. Y puede ser impositivo: las propuestas estéticas no están en la obligación de resolver la violencia ni debe ser ése su único o primordial propósito. Simplemente, la literatura me gusta y me conmueve más cuando logra construir representaciones no-violentas, incluso cuando sólo lo intenta. Por esta razón, espero encontrarlas, descubrirlas (quizás inconscientemente); a veces, como en este caso, inesperadamente. Como empiezo a intuirlo, los mecanismos por medio de los cuales la ficción puede fabricar representaciones de este tipo son muy variados, y una obra puede representar violentamente algunas cosas y otras no. Con este trabajo espero exponer los espacios y las formas de la no-violencia en *Tengo miedo torero*, tal y como los descubrí, y sólo en donde los descubrí. No me interesa forzar la idea de una estética de no-violencia representativa sobre la novela, puesto que puedo identificar elementos que fácilmente se le escapan a esta propuesta (la parodia, por ejemplo). Quise proponer el término para que resuene a lo largo del trabajo, para que sea recordado, y lo retomaré en las conclusiones.

En este trabajo voy a identificar y analizar los mecanismos que podría utilizar Lemebel para accionar una representación no-violenta de unos personajes previamente violentados y otros ejecutores de violencia, inscritos en un contexto histórico profundamente marcado por la violencia: una dictadura. Propongo que, desde distintos focos, en el texto se construyen representaciones sobre violencia que no son violentas en sí mismas, no reproducen ni perpetúan violencia. Algunos de estos focos son: un lenguaje popular y de género, capaz de re-significar palabras y conceptos; la apertura a una cultura popular romántica, configurada a partir de referencias musicales y cinematográficas, que va a aportar un imaginario que media entre la narración, la construcción de los personajes y la trama; un uso particular de las tipificaciones y de los estereotipos; y un principio de compasión y empatía que se puede

encontrar en las fluctuaciones de un narrador cuya voz se deja permear y habitar por las de los personajes; entre otros que serán expuestos.

3. Esquema del trabajo

En el primer capítulo realizaré una introducción a la novela para situar narrativamente el problema de representación que quiero desarrollar. Presentaré la obra de Pedro Lemebel y los ejes temáticos que la caracterizan, para ubicar *Tengo miedo torero* dentro de su producción literaria y artística. Señalaré los aspectos principales, temáticos y formales, para una comprensión de la novela. Y determinaré el lugar de la violencia en la misma: cuáles son los elementos que se encuentran asociados a formas de violencia y cómo podrían suscitar dinámicas violentas al interior del texto.

En el segundo capítulo pretendo dar cuenta del estado del arte de *Tengo miedo torero*. Expondré las perspectivas críticas sobre la obra con el propósito de ubicar mi propuesta con respecto a ellas. Estableceré unos enfoques y lineamientos críticos generales para la lectura de la novela. Finalmente, consideraré las propuestas de algunos estudios sobre el tema del amor y su representación en el texto (importante en mi lectura).

En el tercer capítulo, analizaré el trabajo del narrador de la novela, concentrándome en las representaciones que construye de los dos personajes principales. Voy a abordar ambos casos a partir de mecanismos concretos, identificados, utilizados por el narrador. El objetivo será determinar si hay violencia o no en esas representaciones, y si es posible hablar de no-violencia por parte del narrador. Esto requerirá una fundamentación teórica del problema de la representación y de sus posibilidades de violencia, que realizaré siguiendo a Stuart Hall.

En el cuarto capítulo voy a estudiar la construcción de subjetividad del personaje protagonista, su incorporación a unos particulares sistemas representativos, y los efectos de este proceso. Para esto voy a teorizar el concepto de construcción de subjetividad siguiendo a Catherine Belsey. Voy a describir el particular contexto de violencia en que debe

construirse el personaje, para luego exponer cómo se puede descubrir una respuesta a la violencia en los recursos y las vías de esa construcción. Por último, en las conclusiones, ahondaré en la pertinencia de pensar en una estética no-violenta de la representación y haré un recuento de los aportes de *Tengo miedo torero* a esta propuesta.

Capítulo I: Introducción a la novela

1. Pedro Lemebel y su obra

Pedro Lemebel (1955-) es uno de los escritores más reconocidos del panorama literario chileno actual, un cronista urbano elogiado por autores como Roberto Bolaño y Carlos Monsiváis, que se ha consagrado en este género con siete libros de crónicas publicados desde 1995. Su trabajo en este campo empezó a ser conocido desde mediados de los 80 por publicaciones en el periódico *La Nación* y en las revistas *Página Abierta* y *Punto Final*. Lemebel es también un artista plástico y visual, que ha trabajado con instalaciones, performances, videos y fotografías, y es recordado por su participación en el colectivo *Las Yeguas del Apocalipsis*, creado junto al también escritor chileno Francisco Casas. El colectivo inició operaciones (intervenciones artísticas y performances) en 1987, en el marco de la dictadura de Pinochet (1973-1990), y se mantuvo hasta 1995 luego de más de 15 eventos públicos, cargados de reclamos políticos.

Lemebel, hijo de un panadero y una ama de casa, es un descendiente de la clase baja de Santiago: nació junto al Zanjón de la Aguada, un canal que atraviesa distintas zonas marginales de la ciudad. Es homosexual y travesti, y se hizo militante en la articulación de unos reclamos de género con reclamos políticos (inicialmente democráticos) y de clase. Siendo joven, en plena dictadura, en medio de toques de queda y restricciones al derecho a reunión, empezó a desarrollar su escritura en los talleres literarios de la Sociedad de Escritores de Chile que frecuentó desde finales de los 70 junto a la escritora Pía Barros. Gracias a estos encuentros tuvo sus primeros acercamientos a grupos contestatarios hacia 1983, luego de que su amistad con otras autoras, militantes mujeres, como Diamela Eltit, Raquel Olea y Nelly Richard, lo vinculara con espacios de la izquierda chilena. Sin embargo, Pedro se enfrentó a esa izquierda en 1986 en medio de una concentración en la Estación Mapocho. Allí, travestido, leyó su manifiesto *Hablo por mi diferencia*, un texto pertinente que preguntaba por el lugar de los homosexuales dentro del proyecto político de

izquierda. Marcaba así el inicio de una agenda política “no alineada” que luego se consolidaría con *Las yeguas del Apocalipsis* y que se mantiene presente en su obra narrativa.

Lemebel es autor de una única novela, *Tengo miedo torero*, publicada en 2001 por Seix Barral y Anagrama, considerada un éxito editorial. El texto ha sido objeto de estudios críticos interesados en los espacios y los desarrollos de lo *queer* en la literatura latinoamericana, y en los logros de la narrativa chilena contemporánea en términos de lecturas retrospectivas sobre la dictadura de Pinochet. *Tengo miedo torero* se ubica en la cronología de la narrativa de este autor después de *Los incontables* (1986), un libro de relatos, y los libros de crónicas *La esquina es mi corazón* (1995), *Loco afán: crónicas de sidario* (1996) y *De perlas y cicatrices* (1998), que, aparte de consolidar su trabajo en este género, el suyo por excelencia, sentarán las bases estilísticas y temáticas de una escritura que pareciera alcanzar un clímax en la novela. Posteriormente vendrán cinco compilaciones más de crónicas: *Zanjón de la Aguada* (2003), *Adiós, Mariquita Linda* (2004), *Serenata Cafíola* (2008), *Háblame de amores* (2012) y *Poco hombre* (2013).

La línea que enlaza la totalidad de su obra pasa por cuestiones de clase y género, focalizaciones marginales, disidentes, populares, homosexuales, travestis, pobres, prostibularias. Y lo hace de una manera que se encuentra ligada indisolublemente al contexto socio-político de producción de la obra, bien se trate de la dictadura, del período de transición a la democracia o de la acomodación e institucionalización del neoliberalismo y la sociedad de consumo. Esta idea global de lo que podría abarcar su producción literaria es bien referida por el crítico Wanderlan Da Silva Alves: “...el género y la sexualidad, que están vistos en su dimensión política y en consonancia con las relaciones constitutivas de las estructuras sociales, forman una constante que a lo mejor es la cuestión más observada por la incipiente crítica que viene dedicándose al estudio de su obra” (186).

2. Tengo miedo torero

a. Santiago en el 86: el dictador y un travesti

La historia se desarrolla en 1986, un año álgido para la dictadura de Pinochet, pues, luego de trece años de régimen, se produce una oleada de protestas en contra de su gobierno por parte de ciudadanos inconformes, grupos de izquierda y civiles afectados por la violencia ejercida por las fuerzas armadas. Salen a las calles los familiares de los desaparecidos, así como muchos ciudadanos que ven aumentar su pobreza en medio de políticas económicas que el gobierno proclama como claves del progreso nacional. Es un tiempo marcado por la ansiedad y la esperanza de cambio: “Que ahora sí, que no pasa del ‘86, que el ‘86 es el año. Que todos al parque, al cementerio, con sal y limones para resistir las bombas lacrimógenas...” (*Tengo miedo* 9).

El relato se ubica entonces en un Santiago que continúa su ritmo entre protestas y actos de silenciamiento, cuyo paisaje da cuenta de encuentros entre fuerzas políticas desiguales. En la ciudad, algunos grupos mantienen la esperanza de recuperar el poder político y organizan actividades en torno a ese propósito. Pero también viven allí, en los callejones, en parques, en zonas marginales, personas poco dadas a la discursividad partidista, que, sin embargo, logran escapar a las pretensiones de control del gobierno instaurado. Las represalias son constantes y violentas, infunden miedo en la población:

Un año marcado a fuego de neumáticos humeando en las calles de Santiago comprimido por el patrullaje. Un Santiago que venía despertando al caceroleo y los relámpagos del apagón... Entonces la oscuridad completa, las luces de un camión blindado, el párate ahí mierda, los disparos y las carreras de terror, como castañuelas de metal que trizaban las noches de fieltro. (*Tengo miedo* 7)

También en 1986, el 7 de septiembre, Pinochet sobrevive casi milagrosamente y gracias a la habilidad de su chofer, a un atentado del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR). Este era un grupo revolucionario que había tomado las armas e iniciado acciones de corte guerrillero desde 1983, con el propósito último de derrocar al dictador. La *Operación Siglo*

XX, como se denominó este atentado, se realizó con armamento proveniente de Cuba que se había recibido en mayo y que debió ser escondido durante varios meses. Lemebel desarrolla la historia de este atentado presentando paralelamente escenas de la vida del dictador, previas e inminentes al ataque, así como la relación entre uno de los miembros del FPMR, Carlos, y la dueña de una casa que sirve de escondite para el armamento utilizado: la Loca del Frente, protagonista de esta historia.

La Loca del Frente es “un maripozuelo de cejas fruncidas” que ha tomado en arriendo una casa esquinera en un barrio popular de Santiago y que ya ha acostumbrado al barrio a sus cantos mañaneros, “con su energía de marica falsete entonando a Lucho Gatica” (*Tengo miedo* 8). Es una loca mayor en edad, que ya usa caja de dientes. Luego de abandonar su pasado prostibulario, se ha hecho una vida “decente” con las ganancias de sus costuras y bordados de manteles, actividades que aprendió de La Rana, otra loca que la amadrinó en su juventud. Ahora realiza estos trabajos para señoras pudientes, casadas con militares que hacen parte del régimen. La Loca, entre brindis, decorados y coqueteos, se construye una atmósfera de dulzura y romanticismo, y pareciera estar a la espera de un galán para llenar una necesidad afectiva y un imaginario que ha elaborado a partir de boleros, baladas y películas hollywoodenses.

En el '86 conoce a Carlos, un joven universitario por el que se siente muy atraída y que la convence de guardar unas cajas con supuesta “literatura prohibida”, “con ese timbre tan macho que no pudo negarse y el eco de esa boca siguió sonando en su cabecita de pájara oxigenada” (*Tengo miedo* 10). La casa de la Loca, además de bodega, se convertirá en el espacio ideal para que se realicen las reuniones clandestinas de Carlos con otros “estudiantes”, militantes del FPMR, que planearán allí el atentado en contra del dictador. La Loca quiere evitar los aconteceres políticos del país, a pesar de estar tan presentes en el paisaje de la ciudad; cuando los boletines informativos interrumpen los programas de radio que transmiten sus boleros, ella prefiere cambiar de estación para no amargarse. El encuentro con Carlos, el carácter de cooperación subversiva con el FPMR que va a marcar esa relación, y el desarrollo emocional de su deseo por el joven, serán los vehículos que la lleven a querer enfrentar esa realidad política y a forjarse una postura al respecto.

Como contrapunto, Lemebel abre un camino hacia la intimidad del dictador al exponer la cotidianidad de su matrimonio, sus pensamientos, sus recuerdos y sus frecuentes pesadillas. Al personaje se le observa, a veces, desde el parloteo de una Lucía Hiriart arribista, superficial, sin el menor interés político, que lo tortura con sus frivolidades y le recuerda la creciente falta de apoyo con que cuenta su gobierno a nivel internacional. Por otra parte, gracias al acceso a su mente, Augusto es presentado como un individuo profundamente marcado por miedos gestados desde la infancia: es misántropo, particularmente misógino, y especialmente homofóbico. Se trata de un personaje acosado por visiones oníricas, por el miedo de que sus pretensiones de control y grandeza fracasen, sumido en un estado de constante ansiedad e inquietud. Sus miedos se han traducido en una obsesión por detentar un poder absoluto y sublime, a la manera de los emperadores romanos, que le permita controlar cualquier movimiento que él perciba como remotamente amenazante. Más allá de esto, a Augusto no parece importarle nada. El relato lo va dibujando de esta manera y lo sigue hasta su enfrentamiento con la posibilidad de morir durante el atentado, suceso que no hace sino demostrarle la vulnerabilidad de una posición que él ha querido fijar como inquebrantable. Augusto escapa con vida del ataque, pero resulta muy afectado por la comprobación de su vulnerabilidad y de su propia cobardía.

b. De boleros y lengua marucha

Tengo miedo torero toma su título de un pasodoble compuesto por Franz Johan y Augusto Algueró estrenado en 1945 en España como parte del musical *Melodías del Danubio*. La canción cuenta con múltiples versiones, entre ellas las de Lola Flores, Sara Montiel y Carmen Sevilla. Sin embargo, quizás sea la interpretación de Marifé de Triana la más reconocida, grabada originalmente en 1965 y presentada por la cadena de televisión española TVE a mediados de los 80s. En cualquier caso, a pesar de que en el texto no se indique una versión del tema, la voz que lo entona y lo introduce como pauta de la narración es femenina. En este pasodoble taurino, una espectadora de la corrida, en medio de un público atento al espectáculo, expresa su enamoramiento hacia el torero (“*De pronto se abre el toril / y yo siento un ansia febril / y sólo tengo ojos para mi torero*”). Es

consciente del peligro que corre su amado en la lidia (“*Tengo miedo, torero, / tengo miedo cuando se abre tu capote / ...de que al borde de la tarde / el temido grito flote*”), aunque finalmente confía en su capacidad para salir airoso del enfrentamiento (“*Pero cuando, torero, / jugueteas con la muerte yo me olvido del miedo, / y en ti creo, torero, / te jaleo, torero, / olé, torero*”).

La canción guarda una estrecha relación con la fábula del relato: la Loca, como la mujer que canta, tiene fe en su torero que va a enfrentarse al gran toro, y confía por amor. *Tengo miedo torero* serán las tres palabras que se establezcan como código secreto entre Carlos y la Loca para comunicarse en espacios posiblemente vigilados. Desde el título del libro y, luego, al introducirse como clave de comunicación entre dos de los personajes, este pasodoble es la primera marca de una atmósfera que se va a construir a partir de canciones de Conchita Piquer, Chavela Vargas, Lucho Gatica, José Alfredo Jiménez, José Feliciano, Los Panchos y Sandro, entre otros. Se trata, en realidad, de una atmósfera del despecho popular. El texto está lleno de imágenes del amor tomadas de baladas, boleros, coplas españolas y rancheras; este imaginario es clave para comprender la forma en que la Loca interpreta el mundo. Los fragmentos de estas canciones penetran la narración casi siempre anónimamente, como el eco de un imaginario popular, y continúan resonando mientras se siguen los eventos, incidiendo en ellos.

A esta marca musical se suma el principal y más rico rasgo de la novela: la introducción de un lenguaje popular santiaguino, alimentado por el pasado prostibulario de la Loca y por su procedencia de zonas pobres y marginales. Es un lenguaje nutrido de referentes de la vida travesti en la ciudad, que flexibiliza las palabras y las altera desde la inflexión. Un lenguaje exacerbado en series de metáforas, llamado desde la crítica como minoritario, provocador, soez, neobarroco, cursi, kitsch, *queer*, abyecto, performático, homoerótico. Este lenguaje, desde distintos focos de análisis, y como expondré más adelante, se muestra determinante para las estrategias y los logros de representación en el texto.

3. Lo violento en la novela

La historia de vida de la Loca del Frente se nos va revelando entre confesiones y recuerdos que presentan una serie de situaciones (imágenes) y contextos de violencia de los que ha participado este personaje. Su vida se ha caracterizado por lo furtivo y pasajero de los encuentros humanos, por la escasez de referentes afectivos, con excepción de algunas locas con quienes convivió por algún tiempo.

Retazos de una errancia prostibular por callejones sin nombre, por calles sucias arrastrando su entumida “vereda tropical”. Su son maraco al vaivén de la noche, al vergazo oportuno de algún ebrio pareja de su baile, sustento de su destino por algunas horas, por algunas monedas, por compartir ese frío huacho a toda cacha caliente. (*Tengo miedo* 15)

La Loca, huérfana de madre, fue abusada sexualmente por un padre que pretendía corregir el afeminamiento de su hijo violentándole esa feminidad. Proveniente de una clase baja oprimida social y económicamente, la Loca también ha sido segregada a espacios marginales por cuenta de su travestismo y sus prácticas homosexuales. Estos espacios son controlados y castigados desde los estamentos públicos, es frecuente, por ejemplo, que la policía ingrese de modo violento a los parques o callejones en donde están las locas, con el objetivo de impedir los encuentros sexuales que allí tienen lugar. Debido a su historia, La Loca podría ser fijada fácilmente como una víctima, martirizada en sus múltiples marginalidades, oprimida y necesitada de una voz: un personaje-comodín, útil para simular un adentrarse en los bajos mundos ciudadanos y exponerlos al lector. Por otra parte, las interacciones que definen su amor por Carlos están marcadas por la frustración de su vejez, y por el hecho de desear a un hombre que no es homosexual ni llega a corresponderla en sus sentimientos, una situación en la que fácilmente el personaje podría verse humillado. Por último, la Loca también podría ser ridiculizada dentro de lo kitsch, considerando que se trata de un travesti que construye su emocionalidad femenina a partir de canciones románticas de despecho y que se expresa abarrotando las frases con metáforas cursis.

Sin embargo, el personaje no es utilizado de ninguna de estas maneras. Como se verá en los capítulos III y IV, la narración descubre las formas en que la Loca, valiéndose de esa cursilería y del imaginario romántico, se construye un espacio de dignidad y respeto que no requiere de ninguna justificación. Este logro, en mi opinión, está por encima de cualquier reivindicación política que le llegue al personaje por vía de su cooperación con el grupo de izquierda, o gracias a una toma de conciencia de clase a la que suelen referirse algunos estudios críticos, como explicaré más adelante. La marginalidad triple (homosexual, travesti y pobre), o cuádruple (vieja), inviste a la Loca de una *otredad*³ que, no obstante, no necesita ser “humanizada” para generar empatía. La narración no busca hacer del personaje una víctima digerible para el lector; su lugar de respeto, incuestionable, se percibe en la mirada y el lenguaje que utiliza la voz narrativa para nombrarla, para relatar su historia, y en la forma en que ella se presenta a sí misma ante el mundo.

Por otra parte, al dictador se le ubica sin titubeos como el primer responsable de una serie de acciones que inyectaron la historia chilena de dolor y violencia, en contra del cual se pueden guardar todos los resentimientos. No obstante, también encontramos un personaje al que de repente nos vemos enfrentados cara a cara, entre humanos. El dictador está a la cabeza de un estado general de violencia, siendo al mismo tiempo la primera víctima de su reinado del miedo, de sus propias formas de violencia. Es presentado como un hombre déspota y con pretensiones de poder absoluto, pero también como un hombre de miedos y pesadillas, cargando con todo el desazón de la misantropía.

³ El concepto de otredad que voy a manejar será desarrollado en el tercer aparte del capítulo III, “La representación del otro”. Utilizo el término “Otro” para referirme al resultado de una práctica representativa que toma una diferencia (de tipo racial, cultural, de género, de orientación sexual, etc.) y la convierte en identidad social. Requiere de una contraparte, el Mismo, quien define la otredad a partir de sí: el Otro es el que no es él, ni es como es él. La otrificación suele implicar una relación de dominación, o por lo menos una noción de superioridad en la que se apoya el Mismo para creer que está en derecho y capacidad de definir al Otro, de fijar su identidad.

Capítulo II: Esbozo de perspectivas críticas

1. Panorama de la producción crítica

Frente a la producción crítica alrededor de *Tengo miedo torero* pude establecer dos grupos: aquellos trabajos (pocos) dedicados exclusivamente al análisis de la obra, y otros que realizan estudios comparativos entre ésta y otra o más novelas. Quisiera establecer un tercer grupo, con el propósito de complementar este panorama, que incluya algunas aproximaciones generales a características y lineamientos del estilo del autor. Éstas no abordan algún título en particular y muchas veces no llegan a referirse a ninguno, pero tocan puntos que encuentro relevantes y a los que recurriré cuando considere pertinente en mi análisis de la novela.

Por otro lado, la mayoría de la producción crítica sobre Pedro Lemebel se centra en sus crónicas, que, como ya he dicho, constituyen la mayor parte de su obra. Si bien en buena parte de estos trabajos la novela no aparece siquiera mencionada, tendré en cuenta las perspectivas elaboradas en algunos de ellos acerca de los rasgos de estilo y focalización de los narradores de Lemebel cuando las encuentre útiles o vengan a reforzar algún punto sobre la novela. A continuación, voy a esbozar brevemente los tres grupos que mencioné y luego buscaré establecer unos lineamientos para ubicarlos frente al problema de representación de violencia que me convoca.

a. Estudios centrados en la novela

Entre los trabajos dedicados exclusivamente al análisis de la obra, el más completo, quizás, sea el de Wanderlan da Silva Alves, *Fronteras del deseo: melodrama y crítica social en Tengo Miedo Torero, de Pedro Lemebel* (2012), quien explora la manera en que el personaje de la Loca, fronteriza, presenta alternativas de resistencia desde una condición de

enunciación que tiene la capacidad de reivindicarse y legitimarse; la Loca resiste desde su género y su sexualidad, que al ser pensados en una dimensión política se consolidan como mecanismos de poder. Silva Alves también aborda la novela con respecto a sus posibilidades testimoniales, puesto que su reflexión sobre el pasado se encontraría asociada al propósito de hacer “historia desde abajo”. Y, por otra parte, plantea los posibles logros de una tendencia en el texto, su carácter melodramático, en términos de representación de dramas colectivos, algo sobre lo que volveré más adelante.

Un estudio de la chilena Berta López Morales: *Tengo Miedo Torero, de Pedro Lemebel: ruptura y testimonio* (2005), analiza el uso de la lengua marucha en la novela. Se trata de una herramienta provocativa, asociada aquí a un lenguaje homosexual, y que, combinada con un lenguaje poético, resulta útil para desterritorializar una lengua oficial que no ofrece espacios para la expresión de voces marginales y que censura el deseo homosexual. López comprende al narrador de Lemebel como una “voz ventrílocua”, determinado por una enunciación múltiple que combina la lengua marginal con un lenguaje poético, proceso que conduce a la deformación y re-significación de la lengua oficial. El enfoque de López aborda el texto desde una primacía del lenguaje sobre la fábula: el logro de Lemebel se encontraría en la apertura de espacios de lenguaje para la expresión de voces marginales.

Ivan Candia, en *Tengo miedo torero: siete tacos de aguja contra el toro rabioso* (2004), reflexiona sobre las posibilidades subversivas de la novela, que presenta puntos de quiebre para una masculinidad hegemónica alimentada por la dictadura. Esto, entre otras cosas, debido a sus cuestionamientos a la figura de Pinochet por vía del ridículo y por un “proceso de feminización” del que participaría Carlos. Candia, además, rescata el valor de la novela en términos de una reivindicación del personaje homosexual en un panorama literario latinoamericano, puesto que no sufre un destino trágico, sus acciones políticas y su homosexualidad no son castigadas, como ocurriría con el personaje de Molina en *El beso de la mujer araña*, de Puig.

El trabajo más cercano a la fecha de publicación de la obra (2001) que encontré es de Fernando Blanco, chileno, quien ha escrito sobre Lemebel en varias oportunidades. En el

artículo *Ciudad sitiada, ciudad sidada. Notas de lectura para Tengo miedo, torero de Pedro Lemebel* (2001), Blanco comprende la novela a través de un dispositivo articulado por las relaciones entre tres espacios: la memoria, la literatura y la ciudad. Lemebel apelaría a una memoria colectiva, establecida como ficción de fondo del relato y construida sobre la base de la cultura de masas. Por otra parte, gracias a la inserción de principios femeninos, pondría en marcha una “travestización de la identidad del continente” al cuestionar una supuesta hegemonía de identidades masculinas, alimentada desde discursos nacionales y desde una tradición literaria (Blanco *Ciudad sitiada*).

b. Estudios comparativos

Otros trabajos realizan estudios comparativos entre *Tengo miedo torero* y otra o más novelas, tomando como ejes de análisis algunas problemáticas de los procesos identitarios desde el homoerotismo y el travestismo; las posibilidades y el planteamiento de políticas y estéticas de género; o el desarrollo de líneas narrativas en el panorama literario chileno de dictadura y de postdictadura.

En este grupo se encuentran trabajos como otro estudio de Berta López, *La construcción de “la loca” en dos novelas chilenas: El lugar sin límites de José Donoso y Tengo Miedo Torero de Pedro Lemebel* (2011), que establece el lenguaje y el deseo como pilares para los procesos de construcción de identidades homosexuales en ambos textos. Un texto de Paula Bianchi, *Cuerpos travestis en los discursos ficcionales latinoamericanos* (2009), que por medio del análisis de la representación de algunos cuerpos travestis en la literatura latinoamericana y de sus efectos discursivos a nivel político, social y cultural, ubica a *Tengo miedo torero* dentro de un pequeño corpus en el que se encuentran también *Sirena selena vestida de pena* (2000), de la puertorriqueña Mayra Santos Febres; *El rey de la Habana* (1999), del cubano Pedro Juan Gutiérrez; y *Salón de belleza* (1994), del mexicano Mario Bellatin.

Rosa Tapia, por su parte, en *Dictadores y travestis: transexualidad e identidad nacional en la narrativa de Eduardo Mendicutti y Pedro Lemebel* (2008), examina el modo en que se

podría establecer una relación metafórica entre el cuerpo del travesti, y las características que lo asocian a una identidad híbrida, y un cuerpo social perfilado desde los proyectos de identidad nacional, en el marco de contextos políticos dictatoriales en España y Chile, presentados en *Una mala noche la tiene cualquiera* (1982) y *Tengo miedo torero*. Este trabajo enuncia el vínculo que se crea, a los ojos de la Loca, entre la violencia del dictador, que se ejerce sobre dicho cuerpo social y genera un trauma colectivo; y la violencia de su padre sobre su cuerpo, que, según la autora, deja un trauma personal. Este punto me interesa porque, como se verá en el Capítulo IV, quiero situar la construcción de subjetividad de la Loca con respecto a un contexto violento, que la ataca, y que resulta de una doble vertiente: la homofobia, extendida sobre Chile en forma de control durante la dictadura; y las marcas de su pasado, de la violación que le hizo su padre y de otras formas de violencia sexual que afrontó durante su vida callejera. Prefiero hablar de marcas y no de un trauma porque mi lectura propone que la Loca ha logrado deshacer los efectos de esa violencia simbólica.

Un trabajo de Juan Pablo Neyret, *Entre acción y actuación la politización del kitsch en El beso de la mujer araña de Manuel Puig y Tengo miedo torero de Pedro Lemebel* (2007), describe el proceso por el cual los narradores de estas dos novelas ceden el lugar de portavoces del discurso político a las locas, detentoras de la enunciación, dando cuenta de la presencia de lo kitsch en lo político, de tal manera que, en un movimiento doble, esta estética se ve politizada. Como parte del análisis de representación que me propongo, reflexionaré sobre el modo en que el narrador “cede el lugar” a la Loca, como lo plantea Neyret, explicando las funciones y consecuencias del uso del estilo indirecto libre, una de las marcas de la narración. El trabajo de este autor, además, apunta a señalar estrategias por las cuales Puig y Lemebel reordenan un mapa cultural global de las políticas de género al signar las particularidades de una recepción del *kitsch*, y del *camp*, en Latinoamérica.

También en una línea comparativa que asocia a estos dos escritores, encontré un texto de Norge Espinosa Mendoza que hizo parte de un número de la Revista Casa de las Américas dedicado a Lemebel en 2007, *Semana de Pedro Lemebel*, titulado *Puig, Paz, Lemebel: la sexualidad como revolución*. Espinosa examina la manera en que las dos novelas antes

mencionadas, junto a *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, del cubano Senel Paz, describen mecanismos de liberación política para los homosexuales. Presentan personajes que participan de espacios de acción política directa y efectiva, así como de debate; la capacidad revolucionaria de los textos estaría asociada a la incidencia de los homosexuales en la construcción de una libertad conceptual, política y social más abarcadora.

Fernando Blanco, chileno, ubica a *Tengo miedo torero*, simultáneamente, dentro de un corpus de narrativa chilena y con respecto a su obra cronística. En *Homoerotismo en la Narrativa Chilena post Pinochet* (2009), fija unas líneas de ordenamiento para la literatura chilena de temática homosexual publicada desde 1990 hasta 2009. Blanco realiza una división cronológica al interior de este período: unos primeros diez años caracterizados por la “normalización de subjetividades”, en donde textos como *Soy de la Plaza Italia* (1992), de Ramón Griffero o *Santa Lucía* (1997), de Pablo Simonetti, se orientarían a una visibilización del homosexual sin llegar a plantear complejidades en la producción de estas subjetividades, con la excepción de *El viudo* (1997), de Jorge Ramírez. Los siguientes diez años de producción literaria estarían influenciados por los cambios en las agendas políticas de las minorías sexuales que vinieron con la detención de Pinochet. Allí incluye obras como *Epifanía de una sombra* (2000), de Mauricio Vásquez y *Sangre como la mía* (2006), de Jorge Marchant Lizcano, que estarían marcadas también por el impulso político y el giro narrativo que significó la aparición de la obra de Lemebel. Blanco observa, en las crónicas de Pedro, la consolidación de una perspectiva que permite una “etnografía del deseo marginal” y que establece estrategias de resistencia para los homosexuales, incorporando el grotesco y la lengua marucha. Reconoce en *Tengo miedo torero* un hito dentro de esta segunda década de producción por las posibilidades que genera la multiplicidad de géneros concentrados en esta obra, cuyas características tomadas de la novela sentimental o del folletín amoroso, y su articulación con estrategias narrativas de la radio y el cine, en conjunto, se integrarían a lo que él llama un “gesto de novela histórica” con respecto al período de dictadura.

c. Estudios sobre la obra lemebeliana

En este grupo quisiera referir los trabajos cuyo aporte a la comprensión del estilo de Pedro Lemebel o al establecimiento de ejes temáticos para el estudio de su obra en conjunto, me resultaron más significativos e iluminadores frente al análisis de la novela que pretendo llevar a cabo. En primer lugar, quiero incluir en este panorama crítico un trabajo de Paola Arboleda Ríos, *¿Ser o estar queer en Latinoamérica? El devenir emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arenas* (2011). Arboleda Ríos ubica a estos tres autores dentro de una propuesta de “latinoamericanizar” la teoría *queer*, pues estarían presentando estrategias para re-imaginar un proyecto *queer* que responda adecuadamente a las realidades de nuestros países. Lemebel, Perlongher y Arenas coincidirían al permitir la circulación de *devenires minoritarios* que se erigen como centros de resistencia a modelos occidentales de comprensión del “ser disidente” que habrían sido importados (Arboleda 113). Entre las estrategias que señala Arboleda Ríos, se encuentra el desarrollo de “expresiones estéticas y políticas que parten del amor” (121), relacionadas en Lemebel con una defensa de lo femenino y la consolidación de una lealtad de clase, cuestión sobre la que quiero volver más adelante dada su pertinencia.

José Javier Maristany, en *¿Una teoría queer latinoamericana?: Postestructuralismo y políticas de la identidad en Lemebel* (2008), plantea la necesidad de abordar de una manera distinta las formas latinoamericanas de hacer teoría *queer* y desarrollar prácticas asociadas o consecuentes, esto a partir del reconocimiento de una “genealogía diferencial” (cuáles son las vertientes de lo *queer* en Latinoamérica) y de la elaboración de unos dispositivos de análisis propios. El propósito sería el de “cartografiar modalidades de concebir las políticas de representación de las minorías” en nuestro continente (Maristany 24). El autor ubica a Lemebel como representante del *queer* latinoamericano en la medida en que sus políticas de visibilidad de la condición homosexual-de-clase-baja chilena no ceden ante las imágenes virilizadas del homosexual occidental metropolitano, que pretenden imponerse globalmente induciendo una nueva forma de normalización. Si bien el chileno llega apropiarse estratégicamente de un discurso gay ya legitimado dentro de una tradición activista, después ejecuta una acción de rechazo: se vale de este circuito ya establecido para “traficar

un contradiscurso que erosiona y marca los límites” de dicho discurso (Maristany 23). El señalamiento a las lógicas de exclusión ubicadas dentro del activismo gay es sólo uno de varios circuitos en los que Lemebel “trafica” contra-discursos: también expondrá las formas de exclusión de discursos nacionalistas, democráticos y de izquierda.

El mexicano Carlos Monsiváis presentó en 2007 el artículo *Del barroco desclosetado*, en la Revista de la Universidad de México. El término acuñado se utiliza para describir las características de una forma literaria barroca contemporánea, desarrollada en las crónicas de Lemebel, en la que el trabajo con metáforas y alegorías, la parodia, y el uso de elementos provenientes del kitsch y de ámbitos culturales asociados a lo femenino (la moda, “la prensa del corazón”), están marcados por el acto mismo del *desclosetamiento*, entendido como “declaración de principios” (Monsiváis 7-8). Una de las características de esta “declaración” que observa Monsiváis, pertinente para mi estudio, es lo que él denomina un “examen autodenigratorio”, que consiste en narrarse valiéndose de las categorías discursivas utilizadas de manera socialmente amplia para referirse al homosexual, pero como parte de un “ejercicio de crítica desde el lenguaje” que busca recomodar el lugar, la función y el poder de esos conceptos (12). Por otra parte, Monsiváis traza la línea de una tradición literaria para Lemebel en donde ubica a Reinaldo Arenas, Manuel Ramos Otero, Néstor Perlongher, Manuel Puig y Severo Sarduy, entre otros.

2. Enfoques y lineamientos críticos

Las líneas de análisis de *Tengo miedo torero* identificadas siguen principalmente tres cursos, no necesariamente independientes entre sí, por el contrario, se reconoce su articulación: a) Aquélla que contempla las implicaciones del uso de la lengua marucha; b) La que plantea y desarrolla la relación entre dictadura y masculinidad que se ve retada y desestabilizada en la novela. Este problema se encuentra estrechamente ligado al tema de sexualidad y poder, entendiendo lo primero quizás más como deseo y pensando “poder” como las posibilidades discursivas que confieren la visibilidad y la reivindicación de una sexualidad otra. Varios de los autores que abordan las relaciones entre sexualidad y poder en la novela, las enfocan desde su ubicación en el contexto histórico de la dictadura y las

formas de imposición de la heteronormatividad, frecuentemente se tienden puentes entre uno y otro tema, probablemente porque tan vinculados se encuentran en la narración. C) Los análisis de los aportes de Lemebel a la construcción de una memoria colectiva sobre el período de la dictadura, una memoria que se asienta, entre otras cosas, en espacios culturales populares asociados a lo femenino, pero aquí re-significados por la mirada homosexual de La Loca.

a. Resistencia desde el lenguaje

La primera línea de análisis, entonces, se centra en la lengua marucha, hablada por La Loca y que permea también la voz del narrador. Quisiera valerme aquí de una idea expuesta por Andrea Barragán, creadora de *Serguei Ltda.*, quien habla de las formas y los propósitos de “parasitar un circuito ideológico”⁴. Un circuito correspondería a un entramado de significados establecidos y asociados culturalmente, cerrado en la medida en que el movimiento a través suyo sólo puede realizarse por medio de las categorías que lo sustentan. Ante el deseo de desestabilizar un circuito, se podría atacarlo desde afuera, buscando rebatir dichas categorías. Sin embargo, las operaciones que propone Barragán fuerzan la apertura del circuito heteronormativo desde adentro por un acto de parasitismo: se ubican en las categorías establecidas (lo femenino/lo masculino), se alimentan de ellas, pero las utilizan para accionar otras maneras de circular a través del circuito que resultan beneficiosas para el “parásito”, rompen los mecanismos de exclusión y permiten re-significar las categorías.

⁴ Andrea Barragán, estudiante de Artes de la Pontificia Universidad Javeriana, desarrolló esta idea en una ponencia presentada en el Coloquio Internacional Arte, Emociones y Género. *Serguei Ltda.* funciona como una línea de productos orientados a desestabilizar entramados culturales heteronormativos; incluye videos de canciones populares de dos tipos: algunas de música norteña y ranchera, caracterizadas por letras puestas en bocas de hombres que siguen el tipo “macho”, quejándose del desaire de alguna mujer, y, por otro lado, canciones de Chavela Vargas, Rocío Durcal, La Prohibida, etc. En ambos casos, la canción es dramatizada por Andrea, disfrazada de hombre, pero con un disfraz construido a partir de elementos característicos de la indumentaria femenina (su barba está hecha de lentejuelas, sus ojos maquillados) y que permite ver su cuerpo de mujer: se viste con escotes o simplemente aparece en topless. De igual modo figura en los calendarios, emulando poses masculinas cuestionadas por elementos femeninos. Se genera entonces una imposibilidad de comprender los productos desde las restricciones impuestas tradicionalmente a los géneros femenino y masculino (restricciones de comportamiento, carácter y deseo), forzando una apertura de las categorías a sujetos y representaciones que circulen libremente entre una y otra.

Varios trabajos críticos coinciden al notar este tipo de resistencia desde adentro en *Tengo miedo torero*, y en general en la obra lemebeliana, celebrando no sólo su eficacia, sino las posibilidades narrativas y lingüísticas que presenta. Berta López (2011) aborda la importancia de la lengua marucha en la construcción de un espacio de poder que respalde el reconocimiento de una sexualidad marginal, pues su uso es una de las vías de construcción de identidad del personaje de la Loca. Estas vías apuntarían a reterritorializar y resignificar política y socialmente “el término homosexual”, y el apelativo “loca”, utilizados dentro de la heteronormatividad como categorías de exclusión (*La construcción* 90), pero que en la novela vienen a nombrar y dar identidad al personaje dentro de un nuevo marco conceptual desestabilizante que se genera desde las voces del narrador y del personaje. Mi trabajo se encuentra con el de esta autora cuando analizo la construcción de la identidad sexual y la identidad lingüística de la Loca como dos de los ejes de su construcción de subjetividad, estrechamente vinculados, que le sirven para resistir y deshacer la violencia en su contra proveniente de su pasado y del presente de la dictadura, como se verá en el Capítulo IV. López, previamente, había señalado “un origen bastardo y una intención burlesca” detrás de la lengua marucha: tipo de lenguaje popular en donde proliferan las metáforas ambiguas y el uso de “los clichés que la sociedad emplea para referirse a los homosexuales” (*Tengo miedo...: ruptura y testimonio* 126). La autora afirma que esta lengua sirve a una voz que:

...acentúa su indeterminación, su no-ser en el espacio, un cuerpo huidizo que, en este exceso de signos y sentidos, busca la lengua que lo exprese, que dé cuenta de su realidad psicológica, de su pasión, de su deseo por ese "otro" prohibido, tachado, censurado que el idioma oficial no permite nombrar, ni amar, ni desear; la Loca necesita otra lengua, la lengua *marucha*. (*Tengo miedo...: ruptura y testimonio* 126)

En mi lectura, el deseo de la Loca por Carlos no es únicamente homosexual, pues la sexualidad de la protagonista se construye a partir de su identidad femenina, de tal manera que el sexo también es comprendido sobre la base de una relación entre masculino y femenino. También plantearé la pertinencia de considerar simultáneamente el deseo sexual y el deseo romántico del personaje, de tal manera que se pueda observar la expresión del

deseo no sólo dentro del lenguaje, como propone López, sino también dentro del esquema melodramático en el que se inserta la Loca para pensar su historia con Carlos.

Para Fernando Blanco (2001) el uso de la lengua marucha sirve a Lemebel para retar los discursos disciplinantes que pretenden tomar la voz de una lengua nacional, que se resguardan en un *status quo* cultural y ejercen un atento control sobre sus disidencias, especialmente en cuestiones de raza y clase (Blanco *Ciudad sitiada*). El texto reta entonces a los proyectos nacionales decimonónicos (un Chile blanco, de inmigrantes latifundistas) todavía palpables en la actualidad. Por su parte, Silva Alves (2012) propone que el apelativo “La Loca”, extendido como único nombre del personaje, da cuenta de una “configuración netamente popular” (184), pues su identidad nominal, ante la falta de un nombre propio, surge y se explica a partir de un imaginario popular aquí re-significado. Comprendo la función del nombre del personaje de esta manera: la connotación negativa desaparece cuando el apelativo se erige como su nombre propio, el que encarna más allá de que se lo impongan, el que la representa, el que ella dignifica. Voy a abordar el tema de la dignificación en mi análisis de re-significación del lenguaje en el discurso del narrador y de la Loca, algo que trabajaré apoyándome en la idea del “Travestismo lingüístico”, acuñada y explicada por Krzysztof Kulawik. Además, expondré el lugar del apelativo “Loca” dentro de un esquema de tipificación de los personajes que desarrollaré en el Capítulo III, con el propósito de llevar mi análisis de representación hacia una observación de los usos y efectos del estereotipo en la novela. Por esta razón, al final de ese capítulo volveré al trabajo de Silva Alves, quien observa el lugar de los tipos y estereotipos en la novela como parte de una narrativa melodramática en donde se crean personajes buenos y malos, algo que me resulta útil al examinar la tipificación del dictador como el malo de la historia.

b. Dictadura y masculinidad

Silva Alves tiende un puente entre la *resistencia desde adentro* y la relación entre sexualidad y poder, realizando un valioso aporte en ese sentido. El nombre de “La Loca”,

además, marcaría una inmediata alineación con un “universo femenino” que presenta un panorama cultural de posibilidades de expresión del deseo por un hombre ya validadas, instituidas: la identificación con las letras de la música romántica o con la trama de telenovelas, por ejemplo. De acuerdo con el crítico, la posibilidad de expresión del deseo se encuentra estrechamente ligada a la posibilidad de construcción consciente de una identidad propia:

De ese modo, Lemebel da una consciente muestra de que la sexualidad, por lo general reprimida y normativa, es uno de los mecanismos que sostienen la individualidad y la subjetividad y, por ende, es un medio que puede conducir al individuo a la toma de conciencia de sí mismo y de su(s) modo(s) de comportamiento(s) (Foucault, 1978), es decir, la sexualidad puede convertirse en un mecanismo de poder que se vincula con las más diversas formas de acción en el tejido social (Silva Alves 187).

Mi trabajo concuerda con este planteamiento. Comprenderé la sexualidad de la Loca como uno de los ejes de su construcción de subjetividad, analizando el modo en que la fusión de su deseo sexual con su deseo romántico re-significa la esfera de su sexualidad y reconstruye una identidad sexual previamente violentada. El mecanismo de poder que observaré en la sexualidad de la Loca es uno que se presenta al mismo tiempo como resistencia y como alternativa a una identidad homosexual impuesta socialmente.

Ivan Candia (2004) ha expuesto que *Tengo miedo torero* presenta puntos de quiebre para la masculinidad hegemónica que pretende erigirse durante la dictadura de Pinochet, y que, luego de identificarlos, los ataca, a través de la parodia, logrando debilitar este proyecto. Este aspecto de la novela será desarrollado al final del Capítulo III de mi trabajo, en donde describo los mecanismos por medio de los cuales se desacredita el discurso del dictador, de qué manera se utiliza la parodia para lograr que las posturas políticas y sociales del dictado se caigan por su propio peso. Candia explica la masculinidad hegemónica, siguiendo a R. W. Conwell, como resultado del proceso por el cual un grupo se vale del poder para instaurar una determinada dinámica cultural, una comprensión de la masculinidad, subordinando a los individuos que no se ajustan a ella. La novela muestra cómo durante la

dictadura y desde los centros de poder político se pretende extender los valores de una masculinidad determinada: “... una hombría inspirada por los valores del mundo militar, es decir, fuerza, valor, orden, disciplina, entre otros, que penetra todas las esferas del quehacer nacional” (Candia). En el Capítulo IV, ubicaré a la dictadura y sus ideales de masculinidad como un contexto para la construcción de subjetividad de la Loca; describiré la forma en que se produce violencia en contra de quienes no responden a esos ideales, para mostrar que la Loca tiene la presión de una violencia social latente, ante la cual responde con un gesto subversivo al fabricarse una identidad que la resiste y la subvierte. La figura del dictador se presenta como el símbolo del rechazo hacia los homosexuales, asociados en su cabeza, además, a los movimientos políticos de izquierda. Por esta razón, dice Candia que la masculinidad hegemónica también se pone en jaque en la figura del dictador, ridiculizado y agobiado por su esposa, y por el hecho de que el atentado en su contra casi resulta exitoso, lo cual cuestiona la solidez de su estamento militar. Carlos, por su parte, experimentaría un “proceso de feminización” a lo largo del texto (un tema que también considero), que se completa con su propuesta final de llevar a la Loca a Cuba, ofrecerle una vida de cierta manera juntos. A todo esto se sumaría la subversión directa que ejerce la Loca en contra del régimen:

(...) la importante ayuda de la Loca al FPMR para realizar la emboscada contra Pinochet y, especialmente, su pervivencia a las redes de la dictadura, estamos ante la presencia de un personaje que subvierte el orden establecido al igual que el destino tradicional de los homosexuales en la literatura continental (Candia).

Fernando Blanco (2001), para referirse a este problema, habla de una “tradición patriarcal latinoamericana” que se ve “homosexualizada” en la novela, también por un asunto de estilo: Lemebel cuestionaría la supuesta hegemonía de identidades masculinas valiéndose del neobarroco: las deforma, ejecutando, simbólicamente, una “travestización de la identidad del continente” (Blanco *Ciudad sitiada*). Mientras que Berta López (2011) llega al mismo problema afirmando que es intención de la novela: “socavar la hegemonía de la norma heterosexual”, “instalando en el texto las claves del deseo homoerótico”, algo que,

de paso, se orientaría a “corroer el proyecto de Reconstrucción Nacional del Gobierno Militar” (*La construcción* 24).

c. Memoria de la dictadura

Blanco (2001) plantea que Lemebel apela a una memoria colectiva que se establece como ficción de fondo del relato y que se construye desde la cultura de masas. Esta memoria colectiva, en lugar de ser finamente demarcada, se compone de ausencias y excesos, y se alimenta de “relatos mediáticos orales”. Estos materiales servirían de escenario para la proyección de “construcciones imaginarias” orientadas, sin embargo, a la verdad (Blanco *Ciudad sitiada*). Mientras que para Silva Alves en la novela se juegan cuestiones de testimonio y denuncia que dependen del desarrollo de una perspectiva ética por parte de La Loca. La denuncia se produciría desde zonas no reconocidas institucionalmente, puesto que el personaje no es una intelectual reconocida o una política opositora, sino un “individuo anónimo”, perteneciente al pueblo.

Al igual que su condición en cuanto al género, que no halla lugar en dicha sociedad, su testimonio político se vuelve hacia los fragmentos de historia que no tienen lugar en el orden político (militar), económico (neoliberal) y social (clasista) sostenido por el régimen dictatorial. Se trata, por lo tanto, de un testimonio ficcionalmente creado para aludir a los que “quedan ‘fuera de lugar’ en toda parte... (Silva Alves 194)

De esta manera, *Tengo miedo torero* también operaría como texto que construye historia desde abajo, pues el personaje la elabora “a partir de fragmentos de memoria (histórica) y de sus pequeños recuerdos”, pasando por los materiales tomados de la cultura popular que acompañan su día a día, hasta llegar a incluir “la percepción política y el deseo de libertad y de felicidad individual (y colectiva también) en su presente” (Silva Alves 195). Por este motivo, la “construcción de un universo íntimo” para el que son convocados una serie de clichés sobre lo femenino, lo romántico y lo heroico, lo que el autor denomina “salida melodramática” de La Loca, más allá de constituir una “huída de la realidad”, da cuenta de

un “estado del proceso de elaboración y (re)significación de pérdidas personales y colectivas” (198).

3. Sobre el lugar del amor en la novela

Si bien la mayoría de los trabajos críticos alrededor de *Tengo miedo torero* no indagan puntualmente por el lugar del amor en la novela, salvo quizás por Berta López y Silva Alves que llegan a cuestionarlo, algunos sí llegan a hacerle breves menciones o a sugerir alguna clave para su lectura, aunque sólo con respecto a la trama, no a la narración. Ivan Candía (2004) se referirá al amor homosexual para señalar la imposibilidad de su materialización, algo que infiere del hecho de que sea La Loca quien finalmente rechace la propuesta de irse del país con Carlos, como si aceptara el inevitable fracaso del proyecto. Yo buscaré explicar el sentido de ese fracaso y le fijaré unos límites, pues considero que el personaje se construye un lugar de poder que no depende del éxito del romance y que, por lo tanto, prevalece al final del texto. Fernando Blanco (2001) hablará del amor como elemento fundamental de una narración oral, telenovelesca, que La Loca elabora para sí misma, a partir de un juego con el imaginario mediático, y que busca reconstruir en su relación con Carlos. En el Capítulo IV abordo el tema del carácter popular de la construcción de subjetividad del personaje, pues los elementos que utiliza para describirse y para interpretar su historia con Carlos, provienen de la música popular, de narrativas radio-novelescas y de películas románticas-dramáticas.

Berta López (2005) parte del hecho de que el narrador de la novela opera como un ventrílocuo que presta su voz a sujetos marginales, permitiéndoles nombrar y expresar una sensibilidad otra, que acoge el amor homosexual. La lengua marucha, que sirve para estos fines, se identifica en este plano con un lenguaje homoerótico que “desterritorializa el amor heterosexual”, articulando un proyecto político orientado a terminar con dinámicas de segregación. Esta lengua, llevada al exceso, es capaz de expresar un deseo homosexual “censurado en el idioma oficial” (*Tengo miedo...: ruptura y testimonio* 123). De nuevo, con esta lectura discutiré un poco, porque creo que el hecho de que la Loca se identifique en femenino introduce una variable, o por lo menos un factor a considerar, al tratar el tema del

“deseo homosexual”. Por otro lado, la autora señala que el lenguaje poético de la Loca se presenta seductor y corresponde al amor que surge por Carlos, situación que la lleva a involucrarse en una experiencia de tipo más vital, que la compromete profundamente, y la fuerza a dejar el escenario de encuentros fortuitos, para sumergirse en las dinámicas del coqueteo. Sin embargo, cuando la Loca adquiere una conciencia política, su amor es “reterrorializado” y devuelto al espacio de lo fortuito, en donde la lengua marucha asume su carácter abyecto y ejerce más una provocación que una seducción. El primer objetivo sería entonces el de imponer y “visibilizar la sexualidad homosexual”. Estoy en desacuerdo con este punto, porque me parece que no contempla el potencial crítico que tiene la construcción del amor en sí misma. En mi opinión, el amor que profesa la Loca por Carlos es un acto subversivo que niega cualquier reducción de lo homosexual al plano de lo sexual, y ese valor se mantiene independientemente del desengaño amoroso; el amor es lo que surge de la protagonista y los significados que ese sentimiento le representan, y no sólo lo que se proyecta hacia Carlos y que él rechaza. La insistencia de la narración en el sentimentalismo de la Loca, que se observa de una manera empalagosa durante toda la novela, no es sólo una descripción de su forma de asumir el amor, es la marca de una postura ética que reclama para la Loca el derecho al amor comprendido tradicionalmente a partir de narrativas populares. Espero justificar esta postura en el Capítulo IV al desarrollar el tema del amor dentro de la construcción de subjetividad.

Silva Alves coincide con López en que la novela presenta una transición entre una afirmación y búsqueda del amor romántico, impulsada por el deseo, que luego se contiene, o se transforma, para dar lugar a una búsqueda de orden social:

(...) ocurre, en la novela, una desfijación del deseo conocido (identificado con el erotismo y la relación con Carlos), de carácter netamente melodramático, y una ulterior refijación de un (nuevo) deseo no muy claramente conocido: el deseo de cambio en la realidad histórica y social inmediatamente relacionada con la dictadura. (Silva Alves 197)

Yo considero que el deseo político, de cambio social, evidentemente se desarrolla a lo largo del texto y marca una evolución en el personaje, pero no concuerdo en plantearlo como si se tratara de un reemplazo de deseos; los dos procesos se relacionan pero no están alineados. El crítico también cuestiona el uso del término “homoerotismo” para caracterizar la relación entre los dos personajes, debido a que nunca llega a existir reciprocidad en el sentimiento, por lo que prefiere hablar de “homoafectividad” para referirse a una dinámica: “...que ha alcanzado una complicidad que se armoniza con la perspectiva de entrega de ambos, cada uno en nombre de su(s) causa(s): él, la patria; la Loca, Carlos...” (199) Sin embargo, Silva Alves reconoce que el amor actúa en la novela como motor de “conquista de una realización individual”, “en contextos en que la subjetividad y la individualidad están sometidas a la violencia y al autoritarismo” (186).

Por su parte, Paola Arboleda Ríos (2011), dentro de las estrategias para “re-imaginar un proyecto queer” que la convocan en su trabajo *¿Ser o estar queer en Latinoamérica?*, incluye, como ejemplo tomado de la obra lemebeliana, la reivindicación del amor. Este elemento se ubicaría como eje estructurador (“deseo vital edificante que conduce a la acción”) del “mariconaje guerrero” de Lemebel, una forma de “descolonizar la resistencia” con respecto a los modelos occidentales del “ser-disidente” (115, 116). Vale la pena señalar que este trabajo también identifica una suerte de “condena ineludible” del amor homosexual en una sociedad heteronormativa, puesto que no logra materializarse y fracasa al final de la novela.

Capítulo III: La representación del otro

He dicho que me propongo realizar un análisis de la representación en *Tengo miedo torero*. En este capítulo voy a estudiar el papel del narrador de la novela, con el propósito de determinar si existe violencia en su representación de los dos personajes principales (la Loca y Augusto). Primero voy a definir un concepto de representación que haga las veces de fundamento teórico para mi análisis a partir de un texto de Stuart Hall. A continuación, voy a indicar los estratos de representación que se concentran en la novela, para luego enfocarme en los dos casos mencionados. Luego, volveré a apoyarme en los planteamientos de Hall, para tratar el tema de la representación del otro, centrándome en una de sus variables, la construcción de estereotipos, y en las formas de violencia que implica esta práctica. El estudio de las características de la narración partirá de asumir que ambos personajes podrían ser otrificados y que son proclives a ser estereotipados, es decir, que pueden ser sujetos de prácticas representativas que impliquen violencia. El objetivo es entonces examinar el trabajo del narrador y determinar si existe violencia en su representación de la Loca y del dictador.

1. Un concepto de representación

Voy a apoyarme en dos textos reunidos en el libro *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices* de Stuart Hall para establecer el concepto de representación alrededor del cual voy a trabajar. El propósito de Hall en estos textos, a grandes rasgos, es reflexionar sobre la manera en que el individuo construye sentido sobre el mundo, sobre sí mismo y sobre el otro a partir de representaciones codificadas culturalmente (colectivas, compartidas), y de prácticas significativas/"significatorias", considerando las implicaciones políticas, culturales y sociales de este proceso. Para esto, en el primer capítulo, 'The work of representation', hace un recuento de distintas perspectivas teóricas desde las cuales se ha abordado el asunto, señalando los aportes de cada una, y fija unas bases teóricas que le permiten, en capítulos posteriores, realizar análisis de representación sobre tópicos

concretos (identidad nacional, otrificación racial, identidad de género, etc.) y con respecto a lenguajes también concretos (fotografía, publicidad, telenovelas, etc.). Hall identifica tres enfoques distintos para el estudio de la representación: el reflectivo, cuya premisa es que el sentido reside en las cosas que se encuentran en el mundo, y que el lenguaje se limita a reflejarlo, transmitirlo; el intencional, según el cual el sentido es infundido en las cosas por el hablante que quiere significarlas; y el construccionista, este último, el que más interesa al autor y el más pertinente para mi trabajo, que se puede comprender rápidamente a partir de los siguientes puntos:

- The main point is that meaning does not inhere in things, in the world. It is **constructed**, produced. It is the result of a **signifying practice**- a practice that produces meaning, that makes meaning. (Hall 24)

- It acknowledges that neither things in themselves nor the individual users of language can fix meaning in language. Things don't mean: we construct meaning, using **representational systems** –concepts and signs. (Hall 25)

- Representation is a practice, a kind of “work”, which uses material objects and effects. But the meaning depends, not on the material quality of the sign, but on its **symbolic function**. (Hall 25)

Con esto empiezo a definir el concepto de representación que voy a utilizar en mi análisis de la narración en *Tengo miedo torero*, y que complementaré en unos párrafos. Entiendo *representación* como: Una práctica significativa, que construye sentido sobre las personas o las cosas, para lo cual se vale de sistemas de representación y de sus funciones simbólicas. Entiendo *sistema de representación* como el resultado de un proceso por el cual un sistema de categorización y asociación de conceptos se traduce en uno o varios sistemas sígnicos, es decir, lenguajes (Hall 19).

A esto quisiera añadir otros aspectos claves que apunta el autor para marcar la dimensión cultural de la representación. Lo primero que habría que decir en este sentido es, entonces, que la representación tiene una *dimensión cultural*, porque los sistemas de representación que utiliza se erigen sobre códigos compartidos y que dependen de convenciones sociales; éstos no solo permiten la comunicación y son útiles para perfilar una cultura, sino que: “...they stabilize meaning within different languages and cultures. They tell us which

language to use to convey which idea. The reverse is also true. Codes tell us which concepts are being referred to when we hear or read which signs” (Hall 21). De todos modos, esa “estabilización del sentido” no implica que el sentido pueda ser fijado definitivamente, los significados son susceptibles de ser modificados: “We can all “agree” to allow words to carry somewhat different meaning (...) there is no absolute or final fixing of meaning. Social and linguistic conventions do change over time” (Hall 23). A lo que yo agregaría que no solo cambian con el tiempo, sino que pueden cambiar siguiendo los propósitos discursivos de quien articula la representación. Este punto resulta muy importante al considerar el trabajo de re-significación que se encuentra en el lenguaje de la novela.

También quiero agregar, para mi definición de representación, una observación sobre su importancia cultural, derivada del planteamiento de Hall acerca de sus posibilidades discursivas. El autor hace un recorrido por los aportes de algunos lingüistas, semióticos y pensadores, como Saussure, Barthes y Foucault, para la comprensión de la función representativa del lenguaje, su mecánica, y para el entendimiento de los procesos cognitivos y culturales a través de los cuales se da sentido al mundo. Me interesan particularmente las apreciaciones que hace el autor sobre la importancia del trabajo de Foucault para el desarrollo de un enfoque discursivo de la representación, es decir, para el estudio de prácticas representativas desde una perspectiva discursiva. El valor de este enfoque resulta de su preocupación por los efectos de la representación, concibiéndola en un campo social más amplio, que involucra cuestiones de poder y construcción de identidades y subjetividades. Hall reconoce en el trabajo de Foucault sobre las relaciones entre discurso y poder una compatibilidad con la teoría construccionista de la representación, allí en donde el filósofo francés plantea que las prácticas y las cosas solo adquieren plenitud de sentido dentro de un discurso. Además, su enfoque discursivo representaría un significativo aporte a la teoría construccionista al sostener que el conocimiento se produce no sólo a través del lenguaje, en el sentido más estrecho del término, sino también a través de todas las prácticas sociales, de tal manera que: "...the concept of discourse in this usage... attempts to overcome the traditional distinction between what one says (language) and what one does (practise)" (Hall 44). Sin embargo, la principal razón por la cual Hall retoma la

teoría discursiva de Foucault para el análisis de dinámicas culturales concretas de representación, como las que desarrolla en los siguientes capítulos del libro, es el estudio que hace de las relaciones modernas entre poder, conocimiento y el cuerpo. El enfoque discursivo comprende el conocimiento como algo “always inextricably enmeshed in relations of power because it was always being applied to the regulation of social conduct in practice...” (Hall 47). El conocimiento se puede comprender entonces como una forma de poder; las condiciones de su producción y los espacios y propósitos de su aplicación están atravesados por cuestiones de poder. Todo esto, claro está, dentro de un determinado contexto histórico, en la medida en que el conocimiento no es sino histórico. Esta es la otra cuestión que Hall favorece entre las muchas que se podrían resaltar de la teoría discursiva: Foucault historiza sustancialmente el concepto de discurso (46); por lo tanto, un análisis de representación que se realice a partir del enfoque discursivo debe considerar su objeto desde una perspectiva histórica.

Retomando, para el propósito de este trabajo, *representación* será: Una práctica significativa, que construye sentido sobre las personas o las cosas, para lo cual se vale del lenguaje y de sus funciones simbólicas. Más aún, la realidad es vista desde el lenguaje y sólo adquiere sentido en él; por esto, se puede afirmar que el lenguaje construye realidades, las configura siguiendo esquemas representativos. Este punto cobra una particular importancia dentro de la dimensión política de la representación: esta práctica incide en la construcción de identidades y se encuentra atravesada por cuestiones de poder, de tal modo que puede ser utilizada para regular comportamientos (Hall 6). También tiene una dimensión cultural dentro de la cual la comunidad tiende a estabilizar el sentido de aquello representado; no obstante, éste nunca puede ser fijado definitivamente, por lo tanto: el sentido es susceptible de ser alterado a través de una práctica representativa, bien sea esto el resultado de un cambio en la convención, o de una iniciativa para re-significarlo. Me interesa abordar el problema de la representación en *Tengo miedo torero* considerando que las prácticas representativas que se activan en la novela tienen la capacidad de influir en procesos de construcción de subjetividades (inicialmente, las de los personajes). Por otro lado, estoy incorporando el concepto de práctica representativa, por lo cual tendré en consideración no solo los enunciados dialógicos y las fantasías de los personajes o del

narrador, sino también sus acciones y gestos, para delinear los ejercicios representativos que realicen. Finalmente, y a modo de alusión a algo que se irá desarrollando, diré que en el espacio textual de la novela se construye una respuesta a un discurso, avalado por un poder social y político, que pretende fijar el sentido del ser homosexual, para regularlo; proceso cuyas etapas se irán estudiando en este y el siguiente capítulo.

2. Estratos de representación en la novela

Primero quisiera identificar los distintos ejercicios de representación que ocurren en la novela, de un modo muy básico, para dar cuenta de la multiplicidad de sus registros, aunque con el propósito de matizar después ese carácter múltiple: ¿la multiplicidad de registros coincide con una multiplicidad de perspectivas?, ¿hacia dónde tiende el texto? Podría decir que todos los personajes, por medio de sus intervenciones dialógicas o a través de sus acciones, están dando cuenta del sentido que le otorgan a cuestiones más o menos particulares. Dependiendo de la calidad y la cantidad de sus intervenciones en el espacio textual, los personajes nos permiten conocer desde cómo dan sentido a una situación particular (ej: que la Loca esté enamorada de un “universitario”) hasta cómo se comprenden a ellos mismos y a los otros en niveles sociales, culturales y políticos (ej: qué significa ser loca en Santiago en el 86, cuáles son los espacios por los que se circula y cuál es el rango de acción que desde ellos se tiene). Sin embargo, algunos personajes se ven subsumidos en otros: sabemos más de Carlos, la Rana y la Lupe por vía del discurso de la Loca, que por ellos mismos, y sabemos lo que opina Gonza (el único homosexual de clase alta en la novela) sobre la dictadura exclusivamente a través de Lucía Hiriart.

Pude establecer y delimitar tres estratos de representación en la novela. En el primero ubico los mecanismos por medio de los cuales algunos personajes (la Loca, Augusto y Lucía) configuran sus subjetividades. El segundo concentra las representaciones del otro-personaje: la que hace Augusto de su esposa, y viceversa; y las que hace la Loca de Carlos, del dictador, de su padre y sus amigas locas. Aquí se podría agregar la representación del otro-anónimo: el sentido que tienen para la Loca las madres de los desaparecidos o los militares. El tercer estrato contiene el papel del narrador de la novela y cuyo trabajo

expondré a continuación, siendo el centro de este capítulo. En el siguiente capítulo me dedicaré a analizar la construcción de subjetividad de la Loca, lo cual va a implicar considerar las representaciones que hace de los otros-personajes. Estos dos casos, el del narrador y el de la Loca (las dos voces que acaparan el texto), son los que expresan la estética de no-violencia en la representación que caracteriza a *Tengo miedo torero*.

a. El narrador

El narrador de la novela focaliza, de manera alterna, desde tres personajes: La Loca, Augusto y Lucía Hiriart. Y su trabajo se caracteriza por el estilo indirecto libre, que permite que su voz sea habitada por las voces de los personajes, sin que haya alguna regulación aparente sobre las pautas de entrada y salida de las mismas. Como resultado, se difuminan los límites entre una voz que habla desde un nivel superior del texto (en la medida en que lo ve y lo sabe todo) y otras voces localizadas en unos lugares que conocemos. Gracias a este recurso, la historia va siendo develada por distintas voces que se expresan desde ángulos que se oponen por motivos ideológicos, de clase y lingüísticos. De un lado, están Lucía y el dictador, en la cúpula de una clase alta que no siente vinculación alguna con el pueblo y que se ha alineado con la derecha política, bajo el mando de este dictador enajenado, *oblivious*. Del otro, Carlos, el militante de izquierda, y la Loca, de clase baja, que termina repudiando el sistema opresivo de la dictadura. Y el Narrador, que no es estrictamente imparcial, pues su cercanía emocional con estos últimos personajes será mayor que con los primeros, como espero demostrar. De igual modo, la multiplicidad de registros en la novela expresa una pluralidad política, pero no implica una imparcialidad desde la narración, los responsables de la situación del país en el 86 son mostrados como los responsables: una clase alta indiferente (Lucía) y el estamento militar opresivo (Augusto). El juego interesante que estructura Lemebel consiste en que esa responsabilidad se la adjudican ellos mismos, desde sus propios discursos y sin que parezcan notar que se inculpan.

Por otro lado, he querido comprender al narrador como “relativamente omnisciente”, Lo relativo de su omnisciencia se debe a que ésta pareciera ser opcional, el narrador escoge entrar más o menos profundamente en la conciencia de los personajes, y a algunos apenas si

se acerca, como es el caso de Lucía y Carlos. La elección de entrar o no en la conciencia de un personaje puede depender de una cuestión de pertinencia o de voluntad. Así, por ejemplo, no hace falta adentrarse en Lucía, puesto que se trata de un personaje lenguaraz, parlanchín, que se descubre y se inculpa solo, un rasgo que es conveniente para las intenciones políticas del texto. Su parloteo es avasallador incluso con sus propias acciones, no muy frecuentemente sabemos de sus movimientos corporales, el narrador no entra a describirlos por sí mismo, sino que se limita a dar cuenta de algunos gestos a partir de la impresión que éstos producen en Augusto. En el caso de Carlos, es como si el narrador decidiera confiarle a la Loca la tarea de representarlo, y con esa imagen del joven nos quedamos. Si la Loca no llega a imaginar o a discutir con él el carácter de su postura política, el lector no llega a conocerlo. El narrador no entra nunca a indagar o exponer por qué Carlos decide participar en un atentado para matar al dictador; de su actuación en ese episodio sólo nos quedamos con la asociación que hace la Loca al ver una película de vaqueros en la que el héroe corre peligro y ella cree ver en él a Carlos.

Los ejercicios representativos más importantes que realiza el narrador son el de la Loca y el del dictador. Ambos ejercicios tienen puntos de encuentro y de desencuentro. Me propongo analizarlos y enumerar sus logros o sus fallas con respecto a una estética de la representación que se abstenga de ser violenta.

3. La representación del otro

El análisis que pretendo realizar de los dos ejercicios que acabo de mencionar, parte de aceptar la posibilidad de que el narrador, en el acto de representar a la Loca y al dictador, podría violentarlos. Debo especificar las formas de violencia a las que me refiero para estos casos. Las iré desarrollando en este apartado, pero puedo empezar por formular que existe la posibilidad de que la narración conciba, construya y presente a estos dos personajes como Otros. Es decir, que los vea “diferentes” en sentidos cultural, social y políticamente profundos, expresando esas diferencias como si fueran los elementos determinantes de una identidad social. La otrificación es una práctica representativa en donde el estándar para medir la diferencia es dado por quien postula la otredad (el Mismo), alguien que se cree en

capacidad de definir al otro, de comprenderlo y abarcarlo con los significados que postula. ¿Por qué la Loca y el dictador podrían, hipotéticamente, ser contruidos como Otros en la narración? ¿Cómo son diferentes? Para plantear el motivo de la diferencia debo hacer una generalización que pronto se verá revaluada, matizada. La otredad de la Loca, su cualidad de “Otra”, de diferente, resultaría de su triple marginalidad, que ya señalé en el primer capítulo: homosexual, pobre y travesti. Mientras que la otredad del dictador se configuraría plenamente desde una retrospectiva histórica, pues ha sido el tiempo el que ha ido revelando los detalles del régimen que instauró. Augusto se puede erigir como símbolo de maldad, es el tirano, el opresor, el violento, el torturador, el mentiroso, etc.

Voy a tomar otro capítulo de *Cultural Representation* de Hall, *The spectacle of the other*, para fijar unas bases teóricas sobre este asunto. En este texto Hall reflexiona sobre la representación de la diferencia racial en el espacio del lenguaje visual, a partir de un análisis discursivo de imágenes provenientes de medios masivos de comunicación que de una u otra manera significan el ser negro. El artículo me resulta útil para nutrir los fundamentos teóricos de mi trabajo porque se centra en la mecánica y los efectos del estereotipo, entendido como resultado de una práctica de representación. Algunos de sus planteamientos generales sobre esta práctica, más allá del ejemplo concreto que está desarrollando, son pertinentes para dibujar un estereotipo de las locas en Santiago, así como el estereotipo del dictador latinoamericano de segunda mitad del siglo XX, imaginar sus efectos y estudiar la resolución que da Lemebel a este asunto en la novela.

La importancia del estudio del estereotipo se encuentra en la particular relación de poder que implica y a la cual responde: caracterizada por los binarismos, rara vez es “neutral”, usualmente se trata de una relación de inequidad de poder, más aun, de dominio, en donde un grupo, de alguna manera, opera sobre otro, excluyéndolo y subordinándolo, es decir, ejerciendo un poder en su contra (Hall 258). Esto no quiere decir que el estereotipo lo construya únicamente el “dominante” para representar y diferenciar al “dominado”, pues esto puede operar perfectamente en el sentido contrario, sino que usualmente cuando se constituye socialmente una práctica que genera estereotipos, se puede encontrar una relación de dominio implicada. El estudio de la construcción de estereotipos y sus

consecuencias es un buen ejemplo para comprender el poder detrás de la representación, un poder de tipo simbólico con capacidad de operar en detrimento de un grupo social. Hall plantea este poder del siguiente modo:

...power in representation; power to mark, assign and classify; of symbolic power; of ritualized expulsion. (...) ...the power to represent someone or something in a certain way –within a certain ‘regime of representation’. It includes the exercise of symbolic power through representational practices. Stereotyping is a key element in this exercise of symbolic violence. (259)

Con “régimen de representación” se refiere al hecho de que las imágenes significan de manera inter-textual, pues significan en relación con otras representaciones sobre el mismo tema (un grupo de personas, una profesión, cosas, etc.) producidas en su misma cultura. El autor define el régimen de representación de la diferencia como: “...the whole repertoire of imagery and visual effects through which ‘difference’ is represented at any one historical moment...” (232) El tema con que ejemplifica este planteamiento, el ser negro, da lugar a que hable de un régimen de representación racializado. En el caso de mi estudio quizás más adelante convenga considerar un régimen de representación sexualizado, de orientación sexual y de género (allí en donde la Loca compromete imaginarios de lo romántico asociados a lo femenino).

Siguiendo a Richard Dyer, Hall define la “estereotipación” como una práctica que más allá de caracterizar (una primera fase), toma unos rasgos simples, a veces inmediatos, y los exagera; luego reduce al representado a esos rasgos y los naturaliza, los fija como un significado inmutable, en este caso útil para marcar la diferencia (Hall 257-58). Los conceptos claves para determinar un estereotipo podrían ser: simplificación, reducción y naturalización. Y es conveniente recordar que esta práctica ha sido identificada como una herramienta para ejercer violencia simbólica sobre otros. Este tipo de violencia esencialmente funciona como exclusión, establece una diferencia tan marcada entre el Otro y Yo, que posibilita, a partir de esa desvinculación, otras violencias derivadas: puede ridiculizar, inhabilitar, dañar, etc. El mecanismo de exclusión consiste en que:

It sets up a symbolic frontier between the 'normal' and the 'deviant', the 'normal' and the 'pathological', the 'acceptable' and the 'unacceptable', what 'belongs' and what does not or is 'Other', between 'insiders' and 'outsiders', Us and Them. It facilitates the 'binding' or bonding together of all of Us who are 'normal' into one 'imagined community'; and it sends into symbolic exile all of Them - 'the Others'... (Hall 258)

Lo que me interesa entonces es estudiar si el narrador propone tal desvinculación con los personajes mencionados, que genere una vía para excluirlos simbólicamente y ejercer sobre ellos otras violencias discursivas derivadas. O si, por el contrario, produce una perspectiva desde la cual se dificulte violentarlos. O algún punto en el medio, de ser ese el caso. Quiero analizar en qué momentos aparece el estereotipo, para ambos casos, y cuál es su función narrativa. Espero responder a una pregunta por los motivos y los efectos de los usos del estereotipo en la novela.

Por ahora debo señalar que Hall expone tres posibles estrategias para responder al régimen de representación que viene analizando. La primera, revertir los estereotipos, que no necesariamente significa negarlos, sino hacer un movimiento hacia el otro extremo de la oposición binaria que los sustenta. La segunda, contra-restarlos construyendo imágenes positivas de ese Otro que ha sido estereotipado, algo que usualmente va acompañado de una "celebración de la diversidad". La tercera, movilizar el sentido desde el interior de la representación, puesto que los significados no pueden ser fijados definitivamente, y buscar que los estereotipos se vuelvan en contra de sí mismos (Hall 274). Como se verá, es esto último lo que hace Lemebel al re-significar términos originalmente utilizados para denigrar al homosexual.

4. Narrar a la Loca

a. La empatía

Me inclino a pensar la narración que se hace de la Loca en términos de una relación de tipo emocional. El narrador establece un vínculo con la Loca y a partir de allí la representa. Pero

este vínculo no existe a priori, se produce al momento y en el acto de narrarla. Las condiciones para que esta relación se produzca estarían mediadas por la intención del autor de generar un espacio discursivo en el que la voz de la Loca tenga lugar y pueda desarrollar su ser político, es decir, en el que tenga el “poder de decir”, como diría Berta López Morales (*La construcción* 95).

En primera instancia, percibí una disposición empática de parte del narrador hacia la Loca: la comprende, no la cuestiona ni en su orientación sexual, ni en su inicial postura “apolítica” (prefiere no interesarse por los acontecimientos del panorama político), ni en su manera de apropiarse de referentes románticos populares, ni en sus deseos o sus miedos, etc. Esto es importante porque, como expuse en el primer capítulo, la condición marginal del personaje, acompañada de su cercanía con el mundo del kitsch, se presentan como vías fáciles para cuestionarlo e invalidarlo. En cierto punto de la historia, la Loca acompaña a Carlos a un picnic que sirve de fachada para que él tome medidas del lugar desde donde se planea atentar contra el dictador. Mientras el joven se concentra en sus cálculos, la Loca está viviendo el primer picnic al que la ha invitado un hombre, ocasión que ha merecido el uso de un atuendo especial con sombrero y guantes. Entre los juegos y coqueteos que inicia para llamar la atención de Carlos, posa, sentada sobre una piedra, como si fuera parte de un cuadro. Dice el narrador:

Una loca vieja y ridícula posando de medio lado, de medio perfil, a medio sentar, con los muslos apretados para que la brisa imaginaria no levantara su pollera también imaginaria. Así, tan quieta, tan Cleopatra erguida frente a Marco Antonio. Tan Salomé recatada de velos para el Bautista. Absolutamente figura central del set cordillerano, sujetando con la pose tensa la escenografía bucólica de ese minuto (*Tengo miedo* 29).

Los elementos para la ridiculización, aparte del uso de la palabra “ridícula”, están ahí: la Loca es vieja, pero se empeña en un comportamiento juvenil; su cuadro está hecho de componentes imaginarios; en el marco de la planeación de un atentado a un dictador de ciudad, ella juega a estar viviendo una escena bucólica. Pero aunque el narrador reconoce estos elementos, opta por seguirle el juego, de cierto modo le permite ser Cleopatra y Salomé, sin cuestionarlo; y de repente todo el paisaje se concentra en ella, de la manera en

que ella quiere concentrarlo, el narrador no interviene para plantear otra perspectiva al cerrar la imagen. Esta continuación del juego es posible debido a una cuestión estilística vital para la narración: el estilo indirecto libre.

Este estilo genera un beneficio inmediato para el personaje: de repente tiene acceso al estrato superior de la narración, desde ese lugar su voz se puede proyectar sobre la totalidad del espacio textual. Para Juan Pablo Neyret (2007), la Loca se convierte en el autor implícito de la narración, y siguiendo los planteamientos de Wayne C. Booth en *The Rhetoric of Fiction*, afirma que llega a afectar el contenido moral y emocional de todas las acciones que allí ocurren (Neyret). Por el contrario, Berta López (2011) identifica unos elementos característicos de la narración: “Desde las primeras páginas, el narrador adopta un tono teatral en el que se funden la canción popular, los medios de comunicación y la voz que modula la “rareza”, la indeterminación sexual, el acento recargado, en el que no se reconoce un hablante masculino o femenino... (*La construcción* 95), pero no los comprende como efectos de la voz de la Loca. Mi postura es más cercana a la de Neyret. Observo que, gracias al estilo, la narración se permea de la emocionalidad de la Loca, a veces hasta el punto de saturarse con ella. Hay momentos en los que tengo la impresión de que el narrador llega a compartir los deseos afectivos del personaje. En una visita que hace la protagonista a la vieja casa de sus amigas locas, mientras departen y cantan, apunta el narrador:

Algo en la Loca del Frente se fragilizaba en su alma de perra triste, algo incierto la dejaba como un estambre de tulipán sobrecogida de emoción viendo a la Rana flotar en el alarde maridiuca de esa voz, musitando en silencio la letra cristalina que entonaba esa cantante. Qué linda era esa música. Cómo anhelaba de nuevo compartir con su amiga Rana esos lejanos días. (86)

Es casi como si el narrador, más allá de prestarle su voz, la acogiera, y mientras ella habla, él la guarece. Esto no significa que la Loca necesite que la defiendan, como se verá en el próximo capítulo; quiere decir, sí, que observo un gesto afable de parte del narrador. Éste, por ejemplo, llega a convertirse en su cómplice discursivo a la hora de narrar el romance unilateral con Carlos; la acompaña en cada momento de ilusión o de despecho, y llega incluso a acolitarle el despliegue de una banda sonora para su historia de amor que figura

en el primer plano del texto. Es interesante la vinculación que se produce con respecto al deseo homosexual del personaje. Una de las características del deseo en la Loca es su extrema atención a lo genital; son varias las escenas en donde ella interactúa con hombres, pero sobre todo con sus penes, que alcanzan un estatuto casi personal. Particularmente, la Loca construye metáforas para representar el pene de Carlos dentro de un contexto romántico e insiste en que la imagen de su interacción con el pene evite los matices fríos, impersonales, estrictamente corporales. Entonces se vale de metáforas cursis para representar una mamada, un movimiento narrativo que conlleva el riesgo del ridículo:

Es un trabajo de amor... No podría ser otra cosa, pensó al sentir en el paladar *el palpito de ese animalito* recobrando la vida. Con la finura de una geisha, lo empuñó extrayéndolo de su boca, lo miró erguirse frente a su cara, y con la lengua afilada en una flecha, dibujó con un cosquilleo baboso *el aro mora de la calva reluciente*. Es un arte de amor, se repetía incansable, oliendo los vapores de macho etrusco que exhalaba *ese hongo lunar*. Las mujeres no saben de esto, supuso, ellas sólo lo chupan, en cambio las locas elaboran un bordado cantante en la sinfonía de su mamar. Las mujeres succionan nada más, en tanto la boca-locas primero aureola de vaho el ajuar del gesto. La loca sólo degusta y luego trina su catadura lírica por el micrófono carnal que expande su radiofónica libación. Es como cantar, concluyó, interpretarle a Carlos un himno de amor directo al corazón. (...) Carlos, tan borracho y dormido, nunca se va a enterar de su mejor regalo de cumpleaños, le dijo al *títere moreno* besando con terciopelada suavidad el pequeño agujero de *su boquita japonesa*. (108)

Las cursivas (mías) marcan descripciones que se hacen del pene desde la voz del narrador. Los “pensó”, “se repetía”, “supuso”, “concluyó”, “le dijo”, que podrían fijarse como señales de cambio en el discurso, pues la palabra pasa de la Loca al narrador, no significan un cambio en el tono, ni en la representación de la acción: el sentido se mantiene. De cierto modo, al compartir estos enunciados homosexuales, el narrador se homosexualiza. Por esta razón, Norge Espinosa Mendoza (2007) afirma que el lenguaje de la novela es “homosexualizado”, y que “lejos de ofrecer como piel reductora los clichés de lo gay, se afianza en ellos para organizar un sistema de referencias que se superpone, como capa de cosmético verbal, a la propia fábula” (86).

El narrador asume el deseo de la Loca dentro de su propio discurso sin modificar la significación del pene y del acto de mamarlo, corriendo el riesgo de verse ridiculizado. Este

“compartir el ridículo”, que nunca llega a ser utilizado en contra del personaje, sino que, por el contrario, le otorga un nuevo estatuto a su imaginario (se apodera del primer estrato de la narración), es un gesto empático. Berta López ha hablado de “solidaridad”, aunque de acuerdo con ella, esto va más allá de la narración: “Del mismo modo el espacio que la contiene es solidario en su geografía con el cuerpo endeble y frágil del “maripozuelo” y las tareas que desarrolla para su supervivencia: bordado de manteles y sábanas” (*La construcción* 95). Prefiero hablar de empatía y no de solidaridad para que sea claro el hecho de que el narrador no busca restituir dignidad a un desposeído, o justificarla, sino que el personaje se auto-inviste de la misma con lo que el narrador es consecuente.

b. La tipificación

Su relación empática con el personaje replantea las condiciones de su tipificación como loca, porque, vale aclarar, la tipificación existe y se evidencia desde el nombre del personaje, que nunca conocemos, siempre será el genérico “loca”, que explicita su carácter simbólico como cara de un grupo social. Es decir que, en principio, se podría pensar en un estereotipo: no es (ej.) “Rosa, una loca” ni “Pepa, la loca que...”; es La Loca, como si se tratara de un arquetipo, que de ser reducido y naturalizado podría ser estereotipo. El narrador, que decide no revelarnos el nombre del personaje, acepta entonces una tipificación, y esta se ve reforzada por el deseo homosexual de la Loca, por su manera juguetona, paródica e histriónica de aprehender la feminidad, y por sus comportamientos cercanos al cliché, especialmente el gusto por el melodrama, algo que puede hacer pasar toda su emocionalidad bajo el velo de la actuación. A estas características se añade el componente racial y de clase que convoca el término “loca”, como señala Juan Pablo Neyret, siguiendo a Sandra Garabano: la loca es sudamericana, de clases media y baja, y el uso del apelativo estaría orientado a señalar los vacíos de pretender vincular culturalmente a Chile con países europeos o con los Estados Unidos (Neyret).

La pregunta es ¿qué hace la narración con esta tipificación? La complejiza y la cuestiona desde adentro, movilizándolo el sentido, forzándolo. La complejiza por medio de la figuración excesiva del plano emocional de la Loca, sin que medie alguna justificación de

parte del narrador. Y la cuestiona a través del posicionamiento paródico de la Loca en el mundo, algo que a veces surge de ella, como su intención, y a veces se construye en la narración. Primero considero la función de complejizar, reconociendo que esto ya implica un cuestionamiento, y que acuño el término sólo para diferenciar dos mecanismos de la narración. Complejizar la tipificación significa, en este caso, resaltar lo que hay detrás del gesto de la actuación y de los enunciados cliché y melodramáticos: por un lado, una emocionalidad que es genuina y válida por sí misma, no es mentira; y, por el otro, el carácter de apropiación y significación que tiene el gesto, que no es simple imitación. Lo admirable es el modo en que Lemebel logra accionar este proceso sin negar la tipificación, sino, como decía, movilizándola. Un ejemplo, luego del atentado al dictador, miembros del FPMR contactan a la Loca y le informan que los lugares en donde el grupo solía reunirse han sido descubiertos y están siendo inspeccionados, por lo que le exigen que abandone Santiago y desaparezca toda prueba de su identidad. La Loca se ve entonces en la penosa tarea de desbaratar su hogar, la casa en donde pasó veladas con Carlos, y quiere llorar:

Sería más fácil partir, dejando quizás un pequeño charco de llanto, una mínima poza de aguada tristeza que ninguna CNI pudiera identificar. Porque las lágrimas de las locas no tenían identificación, ni color, ni sabor, ni regaban ningún jardín de ilusiones. Las lágrimas de una loca huacha como ella, nunca verían la luz, nunca serían mundos húmedos que recogieran pañuelos secantes de páginas literarias. Las lágrimas de las locas siempre parecían fingidas, lágrimas de utilería, llanto de payasos, lágrimas crespas, actuadas por la cosmética de la chiflada emoción. (196)

El enunciado se mueve como un péndulo entre la voz de la Loca y la del narrador, y en el marco de ese movimiento, este último parece sumarse a las afirmaciones. La movilización de sentido se efectúa precisamente desde la afirmación. Los “nunca vería”, “nunca sería”, “siempre parecían”, al ir acompañados de unas emociones que el lector conoce y sabe ciertas, pues la descripción previa de cómo la Loca desbarata su casa es emotiva, adquieren una cualidad irónica, sin perder el tono melodramático que caracteriza el pensamiento del personaje. Pero no siempre hace falta que la réplica a la idea de falsedad en la actuación sea tan explícita, tan obvia. En otra ocasión, la Loca está molesta porque Carlos lleva varios días sin ir a su casa, luego de que ella le ha ayudado a mover armas (sin saberlo, pero intuyéndolo) de un lado a otro de la ciudad:

Cada vez que Carlos se perdía, un abismo insondable quebraba ese paisaje... Ese hombrecito tan sutilmente masculino, y ella enferma de colipata, tan marilaucha que hasta el aire que la circundaba olía a fermento mariposón. (...)
¿Entonces tú sabes de qué se trata?, la interrogó él sujetando el cilindro al pie de la escalera. Mire lindo, que una se haga la tonta es una cosa, pero por suerte el amor no me tiene mongólica, le gritó con despecho de sirena sin mar (131).

El gesto melodramático, el “despecho de sirena sin mar”, es complejizado por unas emociones genuinas que conocemos de antemano, de tal manera que el cliché tiene un nuevo sentido. El propósito de esto no es sólo resaltar la emocionalidad, como dije, sino que también busca llamar la atención sobre el significado de la apropiación del gesto, algo en lo que voy a ahondar al estudiar la construcción de subjetividad de la Loca en el próximo capítulo.

El cuestionamiento a la tipificación a través del humor toma dos formas en la novela. Una que logra hermanar el humor con la ternura, añadiendo un componente que sugiere inocencia, candidez, pero que es plenamente consciente. Y otra que se presenta más frontalmente como parodia lingüística, como analizaré en el apartado C. La Loca ha planeado una celebración comunitaria de cumpleaños para Carlos, a la que ha invitado a todos los niños del barrio, esperando cumplir con un ideal del joven, quien admira los cumpleaños a la cubana. La Loca termina elaborando una atmósfera de familiaridad que aunque impuesta (los niños no son amigos de Carlos) funciona. Mientras la Loca finaliza los preparativos:

La veintena de pitufos lo miraban corretear alrededor de la mesa, como si fuera una tía parvularia. Más bien, como un personaje asexuado de cuento, que a cada niño iba poniéndole el sombrerito con extrema delicadeza. Tío, el Manuelito me quitó la corneta. Tío, la Javiera se quedó con el gorro de princesa. Tío, la Claudia le metió el dedo a la torta. Tío, el Samuel me está sacando la lengua. Tío, el Manolo se equivocó y le dijo tía. (96-7)

Es un niño el que enuncia la extrañeza que suscita la ambigüedad sexual de la Loca. Esto se plantea como un equívoco inocente, revestido de cierta ternura y que resulta divertido como ocurrencia. Más allá de eso, la intervención del niño sugiere una petición de la Loca para

que la llamen “tía”, puesto que las vecinas del barrio siempre se refieren a ella en masculino. El humor surge del equívoco que produce el travestismo, y el narrador logra hermanarlo, por medio de una sucesión de frases semejantes, con la ternura; de esta manera, reduce la posible agresividad de la parodia, sin que ello represente una reducción en el potencial crítico del humor.

c. El travestismo lingüístico

A lo largo del texto se encuentran varias escenas en donde la Loca que conocemos, repentinamente es abordada en masculino. En realidad, así la comprende todo el mundo salvo por el narrador, Carlos, sus amigas locas y ella misma, cualquier voz diferente a estas le habla en masculino. En un momento, la Loca está soñando que cabalga junto a un hombre, y en su sueño habla de sí misma en femenino, pero de pronto la despiertan para que atienda el teléfono, “A usted lo llama por teléfono una mujer”, y piensa ella en voz del narrador: “No había derecho, no tenían respeto, volverlo a su miseria con esa brusquedad. (...) ¿Quién podía ser? ¿Qué mujer tenía el descaro de tirarlo al suelo de las mechas, cortándole la película de rompe y raja, de un solo costalazo?” (50). En otra ocasión, la Loca huye de la casa de un militar luego de tener una especie de alucinación en la que ve a varios militares brindando con sangre, y a la salida del conjunto residencial la retienen:

Sólo ahí pudo respirar, más bien tragarse un gran sorbo de aire que le diera fuerzas para llegar hasta la reja donde el milico de guardia le preguntó amable: ¿Qué le pasa? ¿Se siente mal? Está pálido. Y ella sin mirarlo, le contestó: No se preocupe, es un bochorno de la edad, uno ya no está tan joven. Y caminó patuleca por la calle queriendo doblar pronto la esquina... (66)

Los cambios repentinos en el género pueden ser muy chocantes para el lector, que viene conociendo a una loca cuya feminidad nunca es cuestionada ni corregida ni aclarada por el narrador. Es aun más chocante el hecho de que cuando la abordan de esta manera, ella responde en masculino, de repente se refiere a un “sí mismo”. El lector se ve forzado a reenfocar y dejar de ver a la loca vieja, a quien el narrador trata de manera dulce, para ver a un hombre al que le hablan de modo tosco. Lo que se infiere es que la apariencia de la Loca sigue siendo masculina. Su travestismo no depende de su vestimenta, sino que es un acto de

construcción lingüística, que se extiende a la representación que hace el narrador. En el próximo capítulo, voy a explicar la forma del travestismo que ejecuta el personaje, y desarrollaré el tema de la parodia en el lenguaje, para lo cual me voy a apoyar en unos aspectos muy concretos de un texto de Krzysztof Kulawik, con el objetivo de establecer la función que desempeñan palabras como colipata, marilaucha y mariposón.

Por ahora solo diré que a este aspecto se extienden los beneficios del estilo indirecto libre. El lenguaje de la novela es conquistado por la lengua marucha. Esta lengua se erige en el cruce de una postura de clase con una de orientación sexual, tiene entonces un doble origen: uno pobre, de códigos de comunicación propios de los barrios marginales de Santiago, que al momento de ser implementados en la ficción fuerzan al discurso, y al lector, a enfrentar el asunto de clase; y uno homosexual, pues es evidente una intencionalidad por hacer hablar mariconamente a las palabras, de tal modo que enuncien, exhiban y recuerden esta perspectiva sobre el mundo. La lengua marucha se apropia de la voz del narrador y se proyecta sobre la totalidad del texto, sin que aquél haga nada por diferenciarse discursivamente, es decir, no toma distancia para presentarse como el narrador que habla en español “culto” y que representa a un Otro pobre y homosexual. La lengua marucha permea el lenguaje del narrador, su voz se dispone a comunicar sentidos/significados del mundo a través de adjetivos y metáforas rebuscadas, rimbombantes, y que sugieren la particular construcción que hace la Loca de una perspectiva femenina. Y así, para hablar del modo enamorado con que ella ve a Carlos, el narrador dice:

Un *silencio terciopelo* rozaba su mejilla azulada y sin afeitarse. (...) Un *silencio aletargado de plumas*, pesando de plomo su cabeza caía y ella atenta, y ella *toda algodón*, toda delicadeza estiraba una almohada de espuma para acomodarlo. Entonces esa tersura, ese volante, ese plumero del guante coliza que acercándose a su cara iba a tocarlo. (14) [Cursivas mías]

Y para describir un trayecto en auto que hace la pareja:

El *auto-cupido*, cruzando las calles, era una flecha vegetal en el verde pestañeo de los semáforos, el *auto-nido* volaba culebreando obstáculos en el alquitrán transpirado del asfalto, el *auto-pájaro*, galopando aéreo, temblaba agitado en las manos nudosas, varoniles de Carlos al volante. (146) [Cursivas mías]

Y para relatar el momento en que la Loca decide tocarlo por primera vez:

No lo pensaba, ni lo sentía, cuando su *mano gaviota* alisó el aire que la separaba de ese manjar, su *mano mariposa* que la dejó flotar ingrávida sobre el estrecho territorio de las caderas, sus *dedos avispas* posándose levisimos en el carro metálico del cierre eclair para bajarlo... (106) [Cursivas mías]

Es como si los ojos del narrador, su foco representativo, su perspectiva del mundo, se homosexualizaran, en un sentido que excede el deseo homosexual y que involucra la afiliación a una particular manera de comprender la feminidad como una mezcla de delicadeza, jugueteo y afectividad romántica, elementos que serán mejor analizados en el próximo capítulo al explicar la forma en que la loca construye su identidad. Esta operación del narrador da cuenta de un fenómeno que observa Kulawik en las novelas que estudia: “la sexualidad de los personajes adquiere un valor simbólico y representativo. Se establece una relación entre los conceptos de personaje «sexuado», cuerpo, género y representación-escritura” (90).

La construcción de un travestismo lingüístico para narrar a una loca, se suma a los gestos de empatía y al manejo de la tipificación que impide la aparición del estereotipo, como argumentos para afirmar que el narrador no otrifica a la Loca, no la violenta simbólicamente. Por el contrario, y como procuré demostrar en el apartado de la empatía, su vinculación con ella es afectiva y esto es tan notorio que el lector puede tener la sensación de que el narrador la quiere, pues respeta la identidad que ella se ha construido, nunca le sobrepone otro discurso que la cuestione, que podría entenderse como si utilizara en su contra el poder que le confiere su estrato narrativo.

5. Narrar al dictador

La narración construye un personaje, Augusto, el “tirano”, el “dictador de gafas oscuras”, que simboliza al gobernante chileno Augusto Pinochet. La representación de este hombre que marcó tan dolorosamente la historia chilena se construye a partir de dos fuentes que en

teoría se oponen, que podrían llegar a negarse mutuamente: un enfoque intimista y el uso de tipificaciones. Por un lado, se abre una ventana a la vida íntima del dictador, la convivencia con su esposa, sus miedos, sus recuerdos familiares, etc. Por el otro, las características del personaje responden a una tipificación que por ahora llamaré “tirano - de derecha - malo”: muchos rasgos de su personalidad indiscutiblemente reflejan a un gobernante que abusa de sus excesos de poder, ejecutando prácticas violentas en contra de aquello que contradiga su moral de corte tradicional o que, a su juicio, represente cualquier riesgo para la estabilidad de ese poder.

Las dos fuentes, antes que negarse, se complementan, de tal manera que se crean matices sobre la tipificación que la complejizan, sin que ello implique anularla. En este sentido, el recurso utilizado para representar a Augusto es similar al que he descrito con respecto a la Loca. Sin embargo, la construcción del tirano evoca constantemente al Pinochet histórico, gracias a la inserción de datos biográficos y referencias a la historia de su dictadura, de tal manera que su representación implica ciertos riesgos y complejidades. Hablar de Augusto, “el dictador”, conlleva unos significados negativos que se encuentran calados en la memoria colectiva chilena, que además no son gratuitos, sino que están sustentados por cifras reales. Por esta razón, por lo que simboliza este personaje, la tipificación de orden negativo es prácticamente inevitable, y fácilmente justificable. Más aún, el señalamiento de esos “significados negativos” plantea la posibilidad de adjudicar una responsabilidad histórica al tirano, que se podría incorporar o no en la novela. Lemebel la incorpora, ejecuta una denuncia histórica sobre la dictadura que se observa regularmente en el paisaje lleno de “milicos” y de protestas; en los comportamientos tensos y temerosos de la gente del común; y que se centra en Augusto (cabeza y símbolo de la dictadura), sin necesidad de tomar la forma de diatriba en su contra. Por medio de la representación del dictador, se hace un juicio sobre la dictadura.

El reto para el narrador, como está planteado, reside en la habilidad para explorar los matices íntimos del personaje, como un gesto de coherencia narrativa con la otra gran representación que se articula en la novela (la Loca); valiéndose, al mismo tiempo, de la tipificación, ya no para movilizar desde adentro un sentido negativo, sino para utilizar las

coincidencias entre el “tipo” (“tirano – de derecha – malo”) y la persona (Augusto) como elementos para construir, desde la ficción, una responsabilidad histórica. En este sentido vale preguntarse por el papel del narrador, considerando que el estilo indirecto libre se mantiene al narrar a este personaje. ¿Es empático el narrador con el dictador cuando se adentra en sus esferas íntimas? ¿Con qué tono introduce la tipificación y para qué la utiliza? ¿Qué efectos tiene la resonancia de la voz de Augusto al “tomar” la voz del narrador cuando el estilo así lo permite? A continuación, describiré brevemente el modo en que se construye el “tipo” en la narración, luego ahondaré en los aportes del enfoque intimista, y finalmente hablaré de la resolución que da Lemebel al reto señalado.

a. El cliché del malo

El tipo “tirano - de derecha - malo” se construye en la novela a partir de las siguientes características que he identificado: 1. La enajenación frente al sufrimiento del pueblo y, en general, frente a todo lo que no es él mismo; 2. El delirio y las aspiraciones de grandeza; 3. Una cierta cualidad de maldad innata, presente desde la infancia; 4. El repudio hacia los homosexuales, que se traduce en violencia en su contra. Desarrollaré este último punto en el siguiente capítulo como elemento importante del contexto en el que la Loca debe construirse.

El tirano es presentado desde el principio de la novela como un personaje enajenado, que se la pasa cavilando sobre distintas cosas, mientras el mundo transcurre en el exterior, bien se trate de su esposa con sus monólogos interminables, o de cualquier persona que intente comunicarle algo. Augusto frecuentemente quiere retirarse para estar solo, y por esta razón va a su casa en el Cajón del Maipo, o simplemente se queda dormido. Mientras el pueblo descontento protesta en Santiago, y la ciudad se cubre de enfrentamientos con las fuerzas armadas que quieren aplacar las revueltas, él concibe la dictadura en términos a-históricos, eludiendo el contacto con esa realidad. En las primeras páginas leemos, como introducción al personaje: “Y de septiembre a septiembre el vaivén renovador no lograba ni preocupar al tirano... En esa quebrada florida cerca de Santiago, el sol primavero brillaba sólo para él, leyendo estrategias militares romanas para controlar la rebeldía” (*Tengo miedo* 19-20). Su

enajenación se extiende al punto de creer los argumentos utilizados oficialmente para justificar el régimen: “Por suerte Dios y la Virgen del Carmen habían apoyado su histórico gesto, y ahora Chile era una nación ordenada y fértil como lo mostraba el paisaje florido que pasaba por la ventana del auto” (139). En esta medida, el personaje parece ser un poco ingenuo; no se trata de alguien que construya esos argumentos, insostenibles en la realidad, para engañar a otras personas sobre el estado del país, sino de alguien que de verdad los cree.

El uso del estilo indirecto libre también aquí es una constante. El narrador presta su voz para que Augusto haga afirmaciones que de inmediato se ven ridiculizadas, o cuando menos cuestionadas, al entrar a un texto que contiene información que ya las ha invalidado. Afirmar que Chile es una nación ordenada es algo que se cuestiona y se invalida inmediatamente, pues el lector ya ha visto cómo se destruye Santiago durante las protestas. Y agregar que el orden es amparado por la Virgen del Carmen y su apoyo al régimen, ya hace que la afirmación cruce la frontera del ridículo. Esto sin que el narrador intervenga o discuta la opinión del dictador.

Augusto se concibe a sí mismo como un gran gobernante, al modo de los emperadores, de tal forma que todo lo que le atañe tiene proporciones desmesuradas, y los adjetivos que utiliza para describirlas son acordes. Cuando sueña su entierro, imagina: “Dos mil tambores [que] tocaban a duelo el redoble acompasado de la marcha. En las calles vacías, mandadas a desalojar por su drástico mandato, colgaban gigantescos crespones de seda enlutada mecidos lánguidamente por la brisa” (72). Y cuando pasa junto a las torres del congreso en Valparaíso, leemos: “Esa construcción faraónica era su gran orgullo, lo mismo que la carretera Austral. La posteridad lo recordaría como a Ramsés II, por esas ciclópeas obras” (205). De nuevo, el narrador no interviene para ajustar la proporción de esas descripciones, no se opone a presentar las afirmaciones dentro de su voz, sino que las deja actuar solas en contra de sí mismas. El delirio de grandeza militar adquiere un tono infantil cuando aparecen los recuerdos de infancia de Augusto:

Las colecciones completas de guerreros persas, de soldados romanos, gurkas etíopes, la caballería del general Custer, Alejandro Magno y sus legiones enanas

moldeadas de plomo, perfectamente en línea. (...) Los recorrió, pasando revista a las diminutas tropas con sus ojillos de niño lince, y trató de recordar qué colección le faltaba para pedirla de regalo en su próximo cumpleaños (114).

Pareciera que no ha tenido lugar una evolución entre el niño y el adulto, este último, de cierto modo, sigue contemplando el mundo en términos de colecciones que posee o le faltan, y sigue fascinado con ese tipo de figuras militares, agrandadas históricamente.

Como dije, otra característica del tipo “tirano - de derecha - malo” es la insinuación de una maldad innata, pues los comportamientos del niño, tal y como son recordados, ya se encuentren marcados por la misantropía y el deseo de hacer daño a los demás. El día de su cumpleaños, Augusto-adulto prefiere dormir para eludir a las personas y comitivas que quieren felicitarlo, y en sueños recuerda un cumpleaños de infancia. Su madre lo obliga a invitar a sus compañeritos a la fiesta, “porque no creo que tan chico ya tengas enemigos”, recibiendo por respuesta: “Todos son mis enemigos, rezongó Augustito con soberbia” (115). Luego, en venganza, el niño llena la torta de insectos muertos, esperando que sus compañeros deban comerlos:

Augustito no cabía de gusto, imaginando sus bocas engullendo la torta, preguntando qué sabor tan raro... Entonces vendría la estampida, las arcadas, escupos y vómitos que arruinarían el mantel. Viste mamá, que no tenía que invitarlos, le diría a su madre que a escobazos los expulsaría del salón. (116)

Sus planes se ven frustrados cuando ningún niño asiste a la fiesta, y su madre lo obliga a comer de la torta que había preparado para hacerle daño a otros. Augusto se llena de rencor, y entonces el narrador enuncia un vínculo entre el episodio de la niñez y el comportamiento del adulto dictador:

Entonces Augustito ensombreció el azul intenso de sus ojillos para mirar uno a uno los puestos vacíos que rodeaban la mesa. Y un silencio fúnebre selló el deseo fatídico de ese momento. Y cuando sopló y sopló y sopló, la porfía de las llamas se negaban a extinguirse, como si se tratara de contradecir la oscura premonición (117).

Plantear la posibilidad de una maldad innata hace del tipo “malo” un arquetipo. Por un lado, se acentúa la figura del tirano contra el pueblo: un niño malvado que creció para acumular poder y utilizarlo en contra de los demás. Pero además, algo más interesante, se moldea al personaje para acomodarlo dentro del esquema melodramático que construye la Loca y que avala el narrador (por medio de su empatía): para una heroína que desea consumir su proyecto de amor debe existir un malo que se oponga o complique el proceso. Este aspecto es desarrollado por Silva Alves al considerar la forma en que el dictador se ve ridiculizado en el texto:

Dicho artificio escritural se asocia, en la novela, a la exploración de tipos y estereotipos bien marcados, algo característico asimismo de las narrativas melodramáticas, que suele presentar a algunos personajes anclados en lugares enunciativos y sociales bien determinados que permiten una rápida identificación de los buenos y de los malos por el lector. Ese recurso, por la oposición establecida entre los buenos (la Loca del Frente y Carlos) y los malos o, por lo menos, desagradables (Augusto y Lucía), promueve la aceptación del discurso artificioso de la narrativa e impulsa la aceptación, aunque en parte y por la vía del humor y de una posible identificación catártica, de una minoría social y culturalmente identificada con el personaje protagonista: homosexual, pobre y de poca instrucción formal. (Silva Alves 196-97).

Este argumento me serviría para explicar una extensión hacia el lector de la empatía que el narrador siente por la Loca; el lector también empieza a sentirse empático con ella y, por la vía del melodrama, contempla desde un (nuevo) ángulo artificioso la maldad del dictador. Lo más importante no es que se presente a Augusto como malo, sino que se ejecuta la narración de un melodrama (al modo de las telenovelas) utilizando a la dictadura, una cuestión que se supondría muy seria y distante de las fantasías de una loca. Voy a ahondar en este punto en el siguiente capítulo, considerándolo como un gesto narrativo de tipo subversivo, que tiene su origen en la construcción de subjetividad de la Loca.

Finalmente, volviendo al tema de la tipificación, el tipo “dictador” se hace estereotipo cuando la narración pone énfasis sobre los lugares comunes del actuar del personaje, reduciéndolo por momentos a una idea esencialista de lo que caracteriza al totalitarismo. De esta manera, Augusto se presenta como un cliché del malo. Por boca de su esposa, sabemos de su asistencia al funeral de Francisco Franco: “Nunca te repriminé por esa pistola de

Hitler que tú querías comprar en Madrid cuando fuimos al funeral de Franco. Imagínate pagar treinta mil dólares por un cachureo así. (...) Nunca vi... tanta gente verdaderamente aristócrata como en el entierro del general Franco” (*Tengo miedo* 69-70). De igual modo, los argumentos del dictador para ejercer violencia son esencialistas y refuerzan su estereotipo. En un momento observa a sus escoltas que “bromeaban con sus armas apuntando a un perro cojo que rengueaba por la carretera”, a lo que él reacciona: “Tal espectáculo le amplió la sonrisa compartiendo la broma al gritarles: Maten a ese perro marxista, tienen mi permiso”. (167). También sabemos que odia a sus detractores de izquierda no sólo porque se oponen a su régimen, sino porque en general odia algunos elementos culturales que caracterizan a las izquierdas latinoamericanas (de ese momento histórico) y que él comprende de manera chata:

Son puros cabros maricones que tiran piedras, cantan canciones de la Violeta Parra y leen poesías. (...) Odio las poesías, ni leerlas, ni escucharlas, ni escribirlas, ni nada. Cómo se le ocurre preguntarme semejante güevada. Lo único que le faltó era preguntarme si yo bailaba ballet. Y a ese Neruda, que por suerte estiró la pata el 73, yo lo habría mandado al Servicio Militar para que aprendiera a pensar como hombre. (137)

El pensamiento del dictador es esencialista y depende de estereotipos. Así como él, el gobernante que será recordado por ordenar una nación siguiendo una misión divina, debe adquirir armas de Hitler; así mismo, a los “cabros maricones que tiran piedras” les gusta la poesía, y de pronto hasta bailan ballet. El estereotipo del dictador es utilizado en la narración para articular una parodia que lo invalida desde su propio discurso. Como he dicho, no hace falta que el narrador siquiera intente rebatir sus posturas para que éstas, tan pronto como aparecen, se vean desdibujadas. Considerando entonces este panorama de ridiculización, aparece la pregunta por la compasión del narrador: ¿es compasivo con unos personajes (los buenos) y con otros no?, ¿es posible ser compasivo con el dictador sin desestabilizar la denuncia histórica a la que me he referido?

b. Los miedos y deseos del humano

Hay momentos en la narración en los que la representación se desprende del estereotipo, e incluso de la tipificación, para mostrar unos matices muy “humanos” de Augusto. Con esto me refiero a que se llama la atención sobre características, miedos, nostalgias o deseos, que en lugar de alejarnos (lo que posibilita su otrificación), nos acercan al personaje, nos recuerdan a la persona debajo del Otro-malvado incorregible. A Augusto le gustan algunas cosas simples, como el paisaje: “Afuera la cinta del paisaje cuncuneaba de verde en verde sobre el lomaje de las praderas, y pudo resistir la tentación de detener la comitiva para invitarla a tenderse en la hierba por un rato” (*Tengo miedo* 33). Como su esposa cuando la conoció: “...y la recordó de diecisiete años como la liceana campestre que él conoció en la sencillez de la provincia. (...) Entonces se veía tan bonita con sus vestidito de encaje de flor. Parecía una guasita tímida sentada en un rincón cuando él la sacó a bailar”; un momento en el que tuvo deseos familiares “comunes”: “Y ahí comenzó todo, allí se habían conocido, enamorado y casado con la promesa de tener muchos hijos y ser felices para siempre” (71). Son momentos en los que se plantea la posibilidad de la empatía; si bien el narrador no tiene gestos afables o afectuosos con el dictador, tampoco se niega a describir o a prestar su voz para que figuren cuestiones simples que pueden generar identificación en el lector. En últimas, se percibe que Augusto está muy solo, como en ocasiones pareciera quererlo, pero los asomos de nostalgia apuntan en un sentido contrario. Al respecto, dice Berta López:

La soledad del dictador, representada en el texto, es una constante que se une al temor y a la cobardía, pues todos los gestos de amenaza, de coerción y de dominio reemplazan el odio, el miedo y el pavor que este experimenta tanto al enfrentar a sus propias víctimas como a su propia muerte; es en sus propios sueños donde aflora el verdadero Pinochet, despojado del valor; de la valentía y hasta de la dignidad, permitiendo nuevamente la mofa de la voz ventrilocua, que pone en evidencia su cobardía durante el atentado... (*Tengo miedo...: ruptura y testimonio* 125)

Es muy importante considerar los miedos del dictador, como afirmé en el primer capítulo, pues su exposición expresa la relación intrínseca que existe entre el miedo y la violencia.

Augusto es violento porque tiene miedo, y le tiene miedo a muchas cosas, no sólo a sus víctimas y a su propia muerte, como señala López, sino a la caída de su gobierno, a la comprobación de que éste no era tan grande y magnánimo como él pretendía que lo fuera; al rechazo, que, narrativamente, es el mismo cuando sus compañeritos no asisten a sus fiesta y cuando, ya siendo gobernante de Chile, se niegan a recibirlo en el aeropuerto de Sudáfrica. Dice Lucía Hirirart:

Me siento como esos marxistas rotos que tú exiliaste después del 11, dando vueltas y vueltas a la tierra sin que nadie nos ofrezca asilo. Porque ya nadie te quiere, porque ya no son los puros comunistas, como tú me decías. Ahora son tus propios amigos, y estoy segura que si Franco viviera, tampoco nos hubiera recibido. Y para qué hablar de ese Somoza, tan compinche tuyo, tan amigo de tu gobierno. ¿Viste cómo terminó con esa bomba? Volando por los aires, igual que nosotros (*Tengo miedo* 47).

Augusto le tiene miedo a la vulnerabilidad de su ser humano, de su cuerpo susceptible de sufrir daños. Los miedos se reflejan en su constante inquietud, en el hecho de quiera recluirse en su cabeza para eludir el mundo y en sus pesadillas. Mientras descansa en el jardín de su casa de campo, y luego de alabar la majestuosidad de los cóndores, tiene una pesadilla con estas aves:

Pero ellas también lo veían, desde lo alto enfocándolo con su pupila rapiña. Más bien, él se veía en los ojos de las aves, tan solo y diminuto, tan indefenso allá abajo recostado en la terraza, como un abuelo muerto, presa fácil para esos pájaros carnívoros. (...) Quiso llamar al secretario, pedir auxilio con sus labios tiesos, paralizados por el miedo, entonces la primera sombra se precipitó a su cara, y sintió un escalofrío cuando el violento picotazo le arrancó un ojo (163).

Prefiero considerar la figuración de los miedos como un puente hacia la humanidad del personaje, y no como una herramienta para ridiculizar y restar poder al dictador, como proponía López. De todos modos, debo decir que su perspectiva es compartida por otros estudios. Para Silva Alves, por ejemplo, las pesadillas se presentan como forma de “satirizar la inseguridad existente por detrás de la apariencia de control del gobierno militar y, además, ridiculizar a Pinochet como hombre público” (197). Sin embargo, insisto en comprender el miedo como un sentimiento con el que es fácil relacionarse, identificarse. Si

bien es cierto que la exhibición de rasgos de cobardía (escondarse durante el atentado) en un personaje soberbio anulan el campo de poder del que éste se jacta y, de cierto modo, lo reducen, lo invalidan; también es cierto que no todos los miedos del dictador que llegamos a conocer son rasgos de cobardía, algunos son temores ampliamente extendidos entre los seres humanos, por lo tanto, más proclives a ser comprendidos que ridiculizados. El narrador es coherente con esto, sus descripciones de las pesadillas de Augusto y de su actuación durante el atentado no operan desde el humor, sino que se limitan a retratar el miedo. Cuando se trata del tirano, la parodia se restringe a lo que he denominado “el cliché del malo” y a la dinámica de su matrimonio, tema que también aborda López:

El texto se complace en juegos estilísticos que muestran las contradicciones entre el poder y la intimidad de quienes lo detentan. La voz ventrílocua asume la voz del dictador, prendida a la matraca de la voz de su mujer que acentúa su vacuidad, su trivialidad, su falta de grandeza, para mofarse del hombre que parece un alfeñique en manos de esta (*Tengo miedo...: ruptura y testimonio* 125).

Las funciones de los miedos dentro de la narración son: 1. Establecer causas para la violencia, 2. Recordar la humanidad del personaje, y 3. Jugar con la figura de un castigo para el malo del relato, como explicaré a continuación.

c. El Castigo

Al comienzo de esta sección, planteaba una pregunta, un reto al narrador, por la posibilidad de mantener un juicio sobre la dictadura, adjudicando al dictador la correspondiente responsabilidad, sin que ello implicara una polarización en donde la no-violencia en la representación sólo aplicara para algunos personajes (los buenos). Todo esto, aspirando a poder hablar de una estética no-violenta en la novela, como he ido desarrollando. El reto con el personaje de la Loca era eludir la otrificación que viene del estereotipo y de su triple marginalidad, negarse a violentar a un personaje fácilmente violentable, demostrando además que esto es posible incluso sin prescindir de los estereotipos. En el caso del dictador, el reto es mantener una coherencia estética con el resto del texto sin descuidar la denuncia histórica.

Silva Alves habla de venganza en lugar de denuncia: "...la narrativa de esa novela busca en la ficción dar lugar al deseo de venganza que la dictadura ha despertado en ciertos grupos de la sociedad chilena en contra de la figura de Pinochet. Pedro Lemebel lleva a cabo dicha venganza por medio de la ironía y el humor" (196). Considero que esta interpretación tiene lugar, pero que el concepto de venganza debe ser matizado para que no se presente simplemente como un acto en detrimento de alguien. Prefiero pensar en que la novela ejecuta un castigo para el dictador, pues el ridículo de su figura va acompañado del sufrimiento de la persona. Augusto sufre en carne propia los efectos de su violencia porque nunca puede descansar o estar tranquilo, en sueños siempre es violentado, incluso despedazado:

Más bien una terrible pesadilla, obligándolo a caminar pisando las flores muertas de sus exequias. Andar y andar por el cemento reblandecido de la ciudad, hundiéndose hasta la rodilla en un mar de alquitrán, de cuerpos, huesos, y manos descarnadas que lo tironeaban desde el fondo hasta sumergirlo en la espesa melcocha. Ese barro ensangrentado le taponeaba las narices, lo engullía en una sopa espesa avinagrándole la boca... (*Tengo miedo* 73)

Como en su cumpleaños de infancia, debe tragar las cosas con que quiere causar daño en los demás: "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 lúcumica del pastel" (118). La dictadura a la que lo somete su esposa, que lo ridiculiza pues se trata de una mujer que arrincona al gran militar con un discurso interminable de trivialidades, también es un hecho que lo aísla, que marca su soledad y le trae nostalgia de la única cosa bondadosa que parece haber deseado: una familia.

Como expuse, la tipificación del dictador, que se vale de los estereotipos, no busca forzar desde adentro los significados negativos (re-significarlos), algo que sí ocurre con el personaje de la Loca. La tipificación está destinada a invalidar las posturas políticas del tirano, sin que haga falta que otra voz entre a discutir con él; éstas son tan exageradas (un rasgo de la parodia) que se deshacen sobre sí mismas. La tipificación funciona como crítica a la dictadura, un régimen instaurado por una persona con ideas chatas, que dependen del estereotipo. De hecho, Lemebel aprovecha las posibilidades de la parodia para extender

críticas burlonas a distintos sectores de la sociedad que apoyaron la dictadura (como los altos militares y sus esposas), y a episodios que marcaron de algún modo este período histórico en la memoria colectiva. Dice Lucía Hiriart:

...te dije que no dejaras volver a esa tropa de literatos marxistas. Tan diferentes oye a don Jorge Luis Borges, un caballero, un gentleman que se emocionó tanto cuando lo condecoraste con la Cruz al Mérito. Dicen que el pobre se perdió el Premio Nobel porque habló bien de ti. (...) Dicen que sus libros son muy interesantes, pero la verdad Augusto, yo no entendí ni jota cuando traté de leer el Olé, Haley, Alf. (...) Y cuando me lo presentaron, en vez de darme la mano, agarró el brazo del sillón. No me vas a decir que no te dio risa... (*Tengo miedo* 113)

Por otra parte, el narrador no es imparcial pues se inclina afectuosamente hacia el lado de la Loca, pero tampoco niega a Augusto unos elementos que mantengan la equidad narrativa, como el uso del estilo indirecto libre, o el acercamiento compasivo a los planos más íntimos del personaje. Como he dicho, considero que se trata de un gesto de coherencia ética y estética, que además hace sólidas las posturas del narrador; de ser éste más polarizado, quizás sería más difícil dejarse permear por su relación empática con la Loca.

Capítulo IV: La Loca y su construcción de subjetividad

En este capítulo quiero describir y analizar la construcción de subjetividad de la Loca, para explicar de qué manera este proceso constituye una respuesta (una contestación) a unas acciones de violencia real y simbólica que se han realizado en su contra. En el capítulo anterior expuse los lugares desde donde el narrador representa a este personaje, los mecanismos por medio de los cuales ejecuta la representación y los efectos de la misma. Ahora quisiera considerar el modo en que la narración construye la subjetividad de la Loca, un personaje cuya identidad está determinada por el hecho de exhibir su carácter de fabricación. Es decir, el narrador construye un personaje cuya subjetividad está asociada al hecho de que evidencia su propia construcción de subjetividad. La Loca (sus ademanes, sus palabras, sus deseos) permite ver claramente los dispositivos que utiliza para comprenderse y construirse como sujeto. Estos dispositivos se presentan como actos de fabricación de una identidad, que facultan al personaje para representarse (construir su sentido) de una forma más justa, distinta a las formas en que ha sido representado socialmente, pues éstas lo violentan simbólicamente (son otrificantes), y se traducen a veces en violencia discursiva (ej. El uso de términos denigrantes) o en violencia física. Debo hacer una aclaración con respecto al uso del término “identidad” que en realidad no será prioritario en mi análisis: hablar de “la identidad” de la Loca no es del todo conveniente porque el personaje presenta identidades múltiples y simultáneas, que se cruzan, se interpelan y que, sobre todo, no se establecen definitivamente: una sexual (“homosexual”) y una de género (femenino en el plano íntimo y en espacios de confianza/ a veces masculino en el plano público), ambas por problematizar, y que se encuentran en una forma particular de ser travesti; una identidad lingüística, que expresa lo anterior y simultáneamente revela una clase social; una identidad cultural, que revela su cercanía a narrativas populares (musicales, cinematográficas); etc. Por esta razón voy a hablar de ejes de construcción de subjetividad, un término que, como se verá a continuación, implica la noción de proceso.

Me propongo ahora tender un puente entre los planteamientos sobre la representación que venía desarrollando y la idea de construcción de subjetividad, que he tomado de un texto de Catherine Belsey, *Constructing the Subject: Deconstructing the Text*.

1. Representación y construcción de subjetividad

He dicho que la representación es una práctica significativa que construye sentido sobre las cosas a través de lenguajes. Para construir sentido sobre sí mismo y sobre su lugar en el mundo, el individuo debe hacerlo desde el lenguaje, es decir, desde un sistema representativo. Los significados que se asocian a un individuo no le son inherentes, sino que han sido contruidos a partir las funciones simbólicas de un sistema representativo. El sistema de categorización y asociación de conceptos, expresado en el lenguaje, juega un papel muy importante cuando se presenta como el marco de referencia dentro del cual el individuo puede elaborar nociones de sí mismo. Como dije anteriormente, el enfoque discursivo sobre la representación considera que esta práctica expresa relaciones de poder (quién ha representado, cómo ha representado) que tienen efectos en procesos de construcción de identidades y subjetividades. Para los objetivos de este capítulo, me interesa proponer, a partir de Belsey, una base teórica que describa la construcción de subjetividad, de qué manera el individuo se incorpora a un determinado sistema representativo y cuáles son las consecuencias de ese proceso.

En el texto mencionado, Belsey comprende la subjetividad como una construcción lingüística, discursiva e ideológica, que no es estable ni se configura definitivamente, sino que funciona como un proceso. La autora toma los planteamientos de Althusser sobre la ideología para explicar su función en la construcción de sujetos. La ideología es un sistema de representaciones sobre las relaciones imaginarias que tiene el individuo con las “relaciones reales”, sociales, que determinan su vida (Belsey 355). Implica una relación entre el individuo y el mundo, y se presenta como: “...the necessary condition of action within the social formation” (Belsey 356), allí en donde el individuo necesariamente se sitúa en ella para vivir e imaginar dicha relación, constituyéndose socialmente. La ideología se observa en todo aquello que resulta “verdadero” y “obvio” para el individuo, “it is a set of omissions, gaps rather than lies, smoothing over contradictions...” (Belsey 356). Tiene la función de construir a la persona como sujeto, de tal manera que su supuesta autonomía

resulte obvia, así como su supuesta capacidad de ser “the origin of the meaning of his or her utterance” (Belsey 356-57). De este modo:

Ideology suppresses the role of language in the construction of the subject. As a result, people recognize (mis-recognize) themselves in the ways in which ideology “interpellates” them, or in other words, addresses them as subjects, calls them by their names and in turn “recognizes” their autonomy. (Belsey 358)

El lenguaje, siguiendo a la lingüística post-saussureana, juega entonces un papel determinante en los procesos de construcción de subjetividad pues ofrece unas “posiciones de sujeto” a partir de las cuales el individuo puede producir sentido (Belsey 357). La subjetividad es una construcción lingüística porque el individuo la construye a través del lenguaje: “...it is language which provides the possibility of subjectivity because it is language which enables the speaker to posit himself or herself as “I”, as the subject of the sentence” (Belsey 356). Y es una construcción discursiva en la medida en que las posiciones de sujeto “...are the positions from which discourse is intelligible to itself and others” (Belsey 358). El individuo participa de varios discursos y su subjetividad se desplaza a través de ellos, no necesariamente en un sentido unidireccional o entre discursos coherentes y compatibles; por esta razón, puede ubicarse simultáneamente en posiciones de sujeto contradictorias (359). De acuerdo con la autora, esta situación podría generar una presión en ciertos individuos “to seek new, non-contradictory subject-positions”, algo que ejemplifica comentando el caso de las mujeres (como grupo social) que al mismo tiempo participan de un discurso “liberal-humanista de autodeterminación y racionalidad” y de uno que asocia la femineidad a una “intuición irracional”: la presión llevaría a algunas mujeres a querer resolver la contradicción por medio de un discurso feminista, mientras que otras podrían responder retrayéndose “from the contradictions and from discourse itself, to become ‘sick’”, es decir, “enfermándose” mentalmente (359).

A esa presión discursiva, se suma “la posibilidad de transformación” que resulta del hecho de que el sujeto contiene, desde su origen, una posibilidad de disrupción con respecto a la formación social que pretende definirlo. Belsey explica esto retomando algunos puntos de la teoría de Lacan sobre la construcción de sujeto, quien describe el descentramiento de la conciencia del individuo al momento de su constitución como sujeto, de su entrada en el

lenguaje. Cuando el niño se reconoce “as a unit distinct from the outside world”, se produce una división en su conciencia que separa “the *I* which is perceived and the *I* which does the perceiving”, y cuando ingresa en el lenguaje (en el orden simbólico), se produce una nueva división entre el Yo representado y el Yo que lo enuncia (Belsey 357-59). Como resultado de esta segunda división aparecería el inconsciente, una abertura: “The repository of repressed and pre-linguistic signifiers, the unconscious is a constant source of potential disruption of the symbolic order” (Belsey 359). La subjetividad, por lo tanto, no es una unidad, total y coherente, como pretende imponerla la ideología al plantear la obviedad de una individualidad autónoma, pues existe un espacio de producción de significados que no ha sido incorporado al lenguaje. Por este motivo, dice la autora, el sujeto es “thus the site of contradiction, and is consequently perpetually in the process of construction...”, algo que plantea la posibilidad de transformaciones para su subjetividad (359). De todos modos, Belsey insiste en que no se trata de afirmar que el individuo puede ser agente autónomo de conocimiento, puesto que en cualquier caso, siempre tendrá que pasar por el lenguaje y por las posiciones de sujeto que éste le ofrece; finalmente, y para reforzar la noción de proceso, propone que la relación de algunos individuos concretos con el lenguaje en el que se subjetivan es de tipo dialéctico (359).

En mi análisis de construcción de subjetividad de la Loca no voy a incorporar la teoría sobre las posibilidades disruptivas del inconsciente, porque no deseo forzarla sobre el texto, no creo que la novela permita hablar de rasgos del inconsciente del personaje, más allá de extender alguna interpretación sobre sus sueños. Lo que sí quiero tomar del planteamiento de Belsey es lo siguiente: A) La subjetividad como un proceso y no como un producto, es decir, que no puede ser fijada y es susceptible de sufrir transformaciones. Algo, por ejemplo, útil para comprender el cambio que se observa en la Loca al dejar de habitar entornos callejeros y definirse con respecto a ellos, para empezar a hacerlo con respecto a un espacio doméstico; o el cambio que se advierte en la comprensión de su sexualidad luego de asumirse como una persona enamorada. B) La subjetividad como una construcción lingüística y discursiva, que se configura en el encuentro de múltiples posiciones de sujeto que solo son “inteligibles” discursivamente (Belsey 358). Se trata de un proceso que necesariamente pasa por el lenguaje y que, por lo tanto, siguiendo con lo

que venía desarrollando con Hall, participa de prácticas representativas. C) La subjetividad tiende a involucrar contradicciones, que pueden derivar de choques entre discursos de los que se participe simultáneamente. Es interesante, por ejemplo, preguntarse por las posiciones de sujeto de repente aparecen para la Loca cuando en su vida aparece el amor, ¿cómo contradicen otras posiciones de sujeto de las que el personaje participe?, ¿qué resulta de esas contradicciones? D) El individuo no es agente autónomo de su subjetividad y tiende a ignorar el modo en que la ideología lo ha construido como sujeto desde el lenguaje al que se ha incorporado. Sin embargo, la presión que ejercen las contradicciones discursivas sobre ciertos individuos puede motivar algún tipo de búsqueda, no necesariamente consciente, para encontrar otras posiciones de sujeto que resulten más coherentes. Esto me interesa porque considero que la subjetividad de la Loca se construye sobre la base de algunas contradicciones discursivas (ej. ser “homosexual” pero desear un sexo entre masculino y femenino), que de alguna manera son resueltas al integrarlas en una subjetividad que se resiste a ser definida al evidenciar sus propios procesos de construcción, al llamar la atención sobre su carácter de fabricación.

2. Homosexualidad y afeminamiento durante la dictadura

Antes de describir los ejes de construcción de subjetividad de la Loca, quiero exponer mejor el contexto al que este proceso responde; como he dicho, uno en el que ha sido representada de manera violenta. En este apartado voy a describir las posturas machistas sobre el afeminamiento y la homosexualidad que caracterizan a la dictadura, puestas sobre la cabeza del tirano. Y lo plantearé en conjunto con un análisis de las implicaciones de episodios de violencia provenientes del pasado del personaje. En el siguiente apartado, abordaré el tema de la violencia en el sexo, un problema al que la Loca debe enfrentarse y al que responde con una comprensión particular de la sexualidad, capaz de desintegrar dicha violencia.

El núcleo familiar de la Loca, a partir de los pocos datos que conocemos, responde plenamente a una cultura patriarcal y machista, entendiendo este último término como veneración de la figura del macho y como prepotencia no solo con la mujer, sino con lo

femenino. Su infancia es relatada en un breve fragmento, como parte de una charla íntima que sostiene con Carlos:

Su encrespado corazón de niño colibrí, huérfano de chico al morir la madre. Su nervioso corazón de ardilla asustada al grito paterno, al correa en sus nalgas marcadas por el cinturón reformador. Él decía que me hiciera hombre, que por eso me pegaba. Que no quería pasar vergüenzas, ni pelearse con sus amigos del sindicato gritándole que yo le había salido fallado. A él tan macho, tan canchero con las mujeres, tan encachao con las putas, tan borracho esa vez manoseando. (*Tengo miedo* 15)

La familia entonces es caracterizada por la violencia de la imposición de un parámetro de lo masculino, que resulta de una idea comunitaria acerca de lo que significa ser hombre. Es de resaltar el hecho de que el padre pertenezca a un sindicato, lo cual lo ubica en una izquierda por ahora indeterminada, pero izquierda. El dato es importante cuando se lo compara con la visión, igualmente machista, de la derecha, representada por el tirano y las instituciones a su cargo. Ambos sectores políticos estarían hermanados en su rechazo a sujetos y comportamientos que contradigan su idea de lo masculino. Ivan Candia expresa la relación entre dictadura y masculinidad para contextualizar la novela: “el imperio de una hombría inspirada por los valores del mundo militar, es decir, fuerza, valor, orden, disciplina, entre otros, que penetra todas las esferas del quehacer nacional” (Candia).

El rechazo del estamento militar hacia los homosexuales se extiende a cualquier comportamiento que indique un afeminamiento en el hombre, bien sea que ocurra al nivel de la vestimenta y la apariencia física, o de los ademanes. Esto se observa en distintas escenas en las que la Loca se encuentra con militares de rango bajo, generando en ellos un rechazo que se traduce en agresividad en el trato hacia ella, y que luego se transforma en sorpresa ante su reticencia a ocultar el afeminamiento: la Loca no cede ante la insinuación de violencia por parte de los uniformados. Sin embargo, es el discurso de Augusto el que más explícitamente expone la postura de rechazo. Luego de ver por la ventana de su auto a la Loca y a Carlos en una colina disfrutando de un picnic, dice a su esposa:

¿Te acuerdas de aquella pareja del sombrero amarillo, cuando veníamos? Eran homosexuales mujer, dos homosexuales. Dos *degenerados* tomando el sol en

mi camino. A vista y paciencia de todo el mundo. Como si no bastara con los comunistas, ahora son los homosexuales exhibiéndose en el campo, haciendo todas *sus cochinas* al aire libre. (48) [Cursivas mías]

El término degenerado está orientado a designar una conducta de tipo anormal y propensa a ser juzgada moralmente: las “cochinadas” que hacen, que en este caso se refiere a una dinámica que aparenta ser de pareja y que, en las palabras de Augusto, insinúa una esfera de sexualidad que se opone a lo “normal”, lo “moralmente aceptable”. Lo más interesante de este fragmento es, por un lado, la manera en que se dibuja la percepción del dictador en relación con su esfera de poder: el territorio chileno le pertenece (“mi camino”) y en él debería regir su moral. Por el otro, en el breve transcurso de esas líneas, se puede apreciar un mecanismo de respuesta, de contra-discurso, a esa homofobia que está enunciando el dictador, y que se efectúa desde la parodia. Al equiparar a los homosexuales con los comunistas, como dos grupos que alteran y dañan la imagen de su paisaje nacional, la línea de discurso se ve ridiculizada desde su interior, porque desconoce cualquier dimensión política de ambos grupos; el dictador aparece como una persona con una perspectiva bastante reducida. De acuerdo con Candia, este tipo de enunciados pretenden desacreditar a la izquierda: “El general Pinochet muestra, además, la marginación de determinada clase política mediante la dura analogía entre los sectores de izquierda y el mundo homosexual...” (Candia).

En una escena posterior, Augusto se encuentra en su casa de campo y es incapaz de descansar debido al ruido de unos picaflones que revolotean por el jardín. Además, lo desconcentra la vista de un cadete con “figura de flamenco adolescente”, que se inclina cada tanto para “cortar una florcita que mordía su boca color sandía” y que parece estar coqueteando con uno de sus escoltas. Ante esto dice:

¿Y de dónde salió ese pájaro afeminado?... ¿Cómo se les ocurre dejar entrar estos raros a la Escuela Militar?... No sabe usted que estos tipos traen mala suerte, y quizás qué tragedia nos espera este fin de semana. ¿En qué cabeza les cabe permitir que un maricón use el uniforme de cadete? ¿No sabe usted que estos desviados son iguales que los comunistas?, una verdadera plaga, donde hay uno... ligerito convence al otro y así, en poco tiempo, el Ejército va a parecer casa de putas. (157)

El fragmento está destinado a mostrar que el dictador, a pesar de sus deseos, tiene poco control sobre el proceso de reclutamiento para impedir que ingresen homosexuales al ejército. Y, sobre todo, que incluso desde la cima de una institución que regula en extremo el comportamiento y los cuerpos de sus miembros, no tiene control sobre los deseos de los individuos. La solución que encuentra a esa desobediencia moral de uno de sus subordinados es ordenar que lo “den de baja”, que significa, como lo revela la trama, que lo desaparezcan, sin ninguna justificación distinta a que esa conducta perturba la vista de su jardín. En este caso, la parodia se vale de nuevo de la comparación de los homosexuales con los comunistas, pero además, se extiende al nivel de la trama. Horas después de que Augusto insinúa que ese homosexual le puede traer mala, tiene lugar el atentado que le hace el FPMR y que casi lo mata. Entonces, de cierta manera, sí le trae mala suerte, y de verdad mala. Más aún, el acto de violencia que ordena en su contra se observa inútil:

Así, todo estaba casi bien: el tarro radial de su mujer en Santiago; ese cadete maricucho expulsado del Ejército; los marxistas controlados y otros bajo tierra; pero el remolino de picaflores seguía allí, alterando el orden de la mañana con su zigzagueo molesto. (158)

Los picaflores, según el dictador, son: “Zancudos de mierda, moscas pichiruches que se creen pájaros picando flores. No le aprenden al gran cóndor cazador, que nunca deja las alturas (156). Estos pájaros actúan como una metáfora de los homosexuales; lo sugiere la asociación de sus movimientos, a la vista juguetones, gráciles, con ciertos ademanes del cadete (“morder florcitas con la boca”), a quien el dictador se refirió como “pájaro afeminado”; y también recuerda algunos ademanes de la Loca. La inutilidad de la violencia controlar a los homosexuales, es listada por Candia como una de las señales de “la desvirtualización de la masculinidad hegemónica”, representada por Augusto. El dictador “no sólo debe enfrentar el agotador acoso de su esposa y, en ese sentido, los continuos cuestionamientos a sus determinaciones, sino que, más relevante aún, el fracaso absoluto de sus concepciones valóricas, políticas y de su formación militar (por cuenta del peligro que representa el ataque del Frente)...” (Candia).

La historia familiar de la Loca se presenta como una versión privada, íntima, en pequeña escala, de lo que pasa en el escenario nacional chileno con las formas de imposición de una

idea de lo masculino (reforzadas con la llegada del régimen militar) y sus reflejos en las dinámicas sociales santiaguinas. Dice Rosa Tapia que la Loca “establece una asociación significativa entre la violencia del padre y la del dictador, la cual conecta explícitamente el trauma personal con el colectivo” (184). Berta López va más allá, cuando establece analogías entre el cuerpo del personaje y el del país: “Esta doble perspectiva repite de algún modo la construcción del texto, ya que paralelamente el relato hace surgir el cuerpo rajado, cuarteado y torturado de un país que emula el cuerpo de la Loca del Frente, violado, prostituido y autoexiliado” (*Tengo miedo torero...: Ruptura y testimonio* 122).

El régimen es la exacerbación (impuesta y presunta) de principios y símbolos patriarcales. Presunta porque supone que la mayoría de hombres chilenos, a menos de que sean homosexuales, responden a este modelo, de tal manera que quienes escapan, a los ojos del tirano, son vistos como casos desviados. Esta perspectiva no contempla otro tipo de masculinidades como aquella que representa Carlos: el militante de izquierda con ideales de justicia social, que no es homofóbico, ni tiene problemas con explorar los aspectos “femeninos” de sí mismo, involucrándose en una relación emocional con un homosexual que lo ama. Esta exploración es influenciada por la Loca, a medida que se avanza en el relato se observa que Carlos está cada vez más dispuesto a comunicarse en los términos melodramáticos que ella formula. Ivan Candia se refiere a esta evolución como un “proceso de feminización que experimenta Carlos”, quien “va sucumbiendo a las redes de la Loca del frente – especialmente a sus juegos dialógicos princesa/cochero – y que incluso se siente tentado a llevarla a Cuba” (Candia). La transformación del personaje es paulatina y se encuentra bien dosificada a lo largo del texto. Al comienzo de la novela el lector apenas nota que Carlos se refiere en femenino a la Loca, acepta llamarla como ella se representa; hacia el final, el joven ya se encuentra completamente involucrado en los juegos melodramáticos:

Si fuera así princesa, yo viviría en su sueño para siempre, murmuró Carlos a su lado con el lente del cielo abismándoles los ojos. Usted siempre habitará mis sueños, y se ocultará en el ramaje de mis pestañas para que yo lo descubra acechando con pena el vaivén de mi eterno dormir. ¿Cómo puede usted futurizar mi gran dolor princesa?, dijo Carlos, sintiendo cómo el vaho de su boca escribía el diálogo en el telón del firmamento. Porque usted príncipe, será el elegido que cierre

la cortina de mi última ilusión. Es un gran honor alteza, pero es tan triste. Y qué importa, no hay otro color que me vista de pies a cabeza la tarde del adiós... amor, concluyó ella dejando que la sílaba final del amor anillara el eco de su voz. (*Tengo miedo* 209)

Además de construir un personaje hombre heterosexual cuya forma de masculinidad se presenta como un cuestionamiento a los ideales machistas del régimen, Lemebel articula un relato que en diversos momentos evidencia que es posible forzar desde adentro, fracturar, los mecanismos de control social de una dictadura que, entre las muchas formas de violencia que activa, exagera la presión en contra de los homosexuales. Por ejemplo, las locas de la novela, salvo por la protagonista que eventualmente sí termina involucrada en acciones de protesta, no salen con pancartas a protestar en contra del régimen, ni se enfrentan a los militares que están dispuestos a lo largo de Santiago para vigilar y reprimir a los ciudadanos. Una de las amigas de la Loca, la Lupe, incluso afirma ser de derecha, a pesar de parecer poco consciente de las implicaciones políticas de esa postura. Pero estas locas enuncian unos beneficios en los mecanismos de control estatal que terminan por fracturarlos:

 Pero uno es humana pues niña, no va a dejar que al joven lo encuentre una patrulla. Además, ellos son los que lo proponen. Que sería de nosotras sin el toque de queda, no habría nada que echarle al pan, nos tendríamos que meter a un convento. Por eso yo amo el toque de queda, amo a mi general que tiene a este país en orden. Amo a este gobierno, porque a todas las locas nos da de comer, y con el miedo, los rotos andan más calientes. (125)

Una vez más, el humor tiene un papel fundamental en el relato para desarticular la presencia de prácticas violentas.

3. La violencia en el sexo

El modelo sobre la masculinidad que comparten el dictador y el padre de la Loca, incorpora un componente de violencia sobre los cuerpos a la hora de sancionar los principios machistas. La historia de infancia de la Loca que había empezado a referir hace unas páginas, continúa así, con el padre borracho y manoseándola:

Tan ardiente su cuerpo de elefante encima de mí punteando, ahogándome en la penumbra de esa pieza, en el desespero de aletear como pollo empalado, como pichón sin plumas, sin cuerpo ni valor para resistir el impacto de su nervio duro enraizándome. Y luego el mismo sinsabor del no me acuerdo, el mismo calcetín olvidado, la misma sábana goteada de pétalos rojos... (15-6)

El final del relato de la violación vincula este episodio con posteriores eventos de violencia sexual, sin que quede claro si todos fueron perpetuados por el padre o por otros hombres, ni en qué momentos (su niñez, su adolescencia, etc.). De hecho, ni siquiera se puede afirmar que la sugerencia de estos sucesos corresponda exclusivamente a la vida de la Loca; hay algo de impersonal en el enunciado “Y luego el mismo sinsabor del no me acuerdo, el mismo calcetín olvidado...” que permitiría hermanar el relato de la violación con una serie de historias anónimas de violencia sexual⁵.

La violencia en el sexo no se presenta únicamente como violencia sexual, es decir, en forma de actos denigrantes contra la sexualidad de alguien o concretamente como violaciones. El siguiente fragmento, proveniente de una de las charlas de la Loca con Carlos, ilustra la forma en que se puede ampliar la idea de violencia en el sexo o en la sexualidad. El joven confiesa un episodio de su infancia en el que se masturbó por primera y única vez con otro hombre, un niño amigo suyo. Este es el efecto que la historia produce en la Loca:

Pero aunque el cuento había logrado excitarla hasta la punta de las pestañas postizas... algo de todo aquello le pareció chocante. Y no era por moral, ya que ella guardaba miles de historias más crudas donde la sangre, el semen y la caca habían maquillado noches de lujuria. No era eso, pensó, es la forma de contar que tienen

⁵ Esta hipótesis podría sostenerse considerando que la novela, aunque se centra en la historia actual de la Loca (su relación con Carlos), también abre una entrada a espacios ciudadanos en donde los comportamientos sexuales no pueden ser regulados. La novela revela una esfera de la vida santiaguina que tanto la sociedad de clases medias y altas como las autoridades militares ignoran o quieren desconocer. Ésta aparece en los momentos en que introduce fragmentos del pasado de la Loca, de su “errancia prostibular”, cuando describe rápidamente la vida que llevan sus amigas locas y, hacia el final, cuando acompaña a un joven a una sala de cine en donde se realizan intercambios de sexo por dinero. Esta esfera se ve marginalizada varias veces: no sólo es de pobres, sino que encierra relaciones fortuitas de tipo homosexual, y no siempre entre homosexuales. No podría asegurar que estas relaciones tiendan a estar marcadas por patrones violentos de conducta, por el contrario, son varios los momentos en los que son connotadas con una dimensión afectiva: sentir el calor de alguien, pasar la noche acompañado, etc. Sin embargo, es posible que esa “misma sábana goteada de pétalos rojos” aluda a historias de personas que pertenecen a dicha esfera marginal.

los hombres. Esa brutalidad de narrar sexo urgente, ese toreo del yo primero, yo te lo pongo, yo te parto, yo te lo meto, yo te hago pedazos, sin ninguna discreción. Algo de ese salvajismo siempre la había templado gustosa con otros machos, no podía negarlo, era su vicio, pero no con Carlos, tal vez porque la pornografía de ese relato la confundió logrando marchitarle el verbo amor. (104)

Quizás el término violencia no sea imperante para describir eso a lo que se refiere la Loca, un modo de relacionarse con el otro a través del sexo, que carece de una dimensión afectiva y que tiende a tomar la forma de deseo y voluntad de dominación ("yo primero", "yo te lo meto"). De todos modos, la dominación necesita de una reducción del otro (para poder dominarlo debo asumir que es inferior a mí), es decir, de un acto de violencia en su representación, y puede conducir a un deseo de violentarlo físicamente ("yo te parto", "yo te hago pedazos"). Lo más interesante de la reflexión de la Loca es que, en lugar de establecer un juicio de valor que descalifique completamente este tipo de sexualidad masculina (ella reconoce cierto gusto en la misma), su disgusto ante el relato le permite dibujar una línea que separa la pornografía del sexo con amor. Esta observación podría parecer obvia, pero leer el fragmento en clave de esta distinción es fundamental para sustentar la oposición entre violencia y amor en la representación del otro que me interesa. La Loca ha disfrutado del "sexo urgente" con otros hombres, pero le duele reconocer ese tipo de sexualidad en Carlos, de quien está enamorada, porque su idea de amor no puede incluir una dinámica de dominación, no concilia con eso ("...ese relato la confundió logrando marchitarle el verbo amor"). Más aún, esa sexualidad atenta contra el amor como ella lo está concibiendo, por eso se lo marchita. A continuación, en la sección "La ternura en el sexo" expondré la forma en que la Loca representa el sexo que se realiza como parte del amor.

4. La Loca se construye

Me dispongo ahora a desarrollar los ejes del proceso de construcción de subjetividad de la Loca. La importancia de éstos radica en su potencial subversivo a la hora de enfrentar tanto la violencia de la dictadura como la de la homofobia. La Loca es el personaje principal de *Tengo miedo torero* y el que mayor injerencia tiene en la composición de la atmósfera del

texto. Dice Fernando Blanco: "...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..." (*Ciudad sitiada*). Como ya expuse en el capítulo anterior, al acceder al estrato del narrador sin trabas ni censura (por cuenta del estilo indirecto libre), su voz, que enuncia su subjetividad, resuena sobre la totalidad del texto. Por esta razón, comprender el potencial subversivo de su construcción de subjetividad es importante para determinar el potencial subversivo de la novela. Silva Alves fija el origen del "potencial crítico" del personaje en las vertientes de su marginalidad:

Son: a) su ambivalente identidad de género; b) su oblicua condición en lo que atañe a la conciencia política e histórica de su presente; y, aún, c) su necesidad de escenificar el cotidiano para, quizá, por ese artificio, hallar alguna(s) alternativa(s) de resistencia que le ofrezca(n) a él/ella y a los suyos (especialmente a Carlos) cierta protección en el contexto violento y autoritario de vivencia bajo el que se encuentra(n). En la novela, dichos aspectos se vinculan con la Loca del Frente porque ese personaje se ubica en un lugar de frontera—de género, de clase social y de participación política—, hecho que la convierte en un individuo potencialmente capacitado para obrar crítica y políticamente en su medio. (186)

Los ejes que he definido para describir la construcción de subjetividad de este personaje: la ternura en el sexo, el histrionismo y el melodrama, la banda sonora, la relación con su casa y el travestismo lingüístico, serán abordados individualmente, pero algunos puntos serán reforzados por el contenido musical del texto. La banda sonora que estructura el personaje tiene incidencia en cada uno de los aspectos de su construcción de subjetividad. En la segunda página de la novela, el narrador introduce al personaje y la primera descripción que ofrece es: "En sus mañanas de ventanas abiertas, cupleteaba el *Tengo miedo torero, tengo miedo que en la tarde tu risa flote*", y apenas unas líneas después refiere "...su energía de marica falsete entonando a Lucho Gatica, tosiendo el "Bésame mucho"... (8). Enseguida narra cómo la Loca despierta al barrio en las mañanas con su canto: "Como si quisiera compartir con el mundo entero la letra cursi... "Y... y tu mano to-o-omará la mía-a-a" (9). En adelante, todo el texto está colmado de entradas musicales, casi siempre anónimas (no se menciona al autor o la versión de la canción), que algunas veces aparecen

insertas en el texto, apenas marcadas en cursivas, y en otras ocasiones separadas del cuerpo de texto, con forma de estribillos.

Al final del primer capítulo, justo después de que la Loca cuenta a Carlos el episodio de la violación, cierra el episodio, sin que lo enuncie ninguna voz: “De mi pasado preguntas todo que cómo fue / Si antes de amar debe tenerse fe. / Dar por un querer la vida misma, sin morir, / eso es cariño lo que hay en ti-i” (17). Por la marca de entonación (el “ti-i”), me inclino a pensar que la canción proviene de la cabeza de la Loca. El tema de Ema Elena Valdemar, *Mucho corazón*, es la interpretación que hace el personaje de ese momento, imaginando que Carlos debería estar dispuesto a amarla independientemente de su pasado (violento). La Loca interpreta la realidad a través de las canciones que escucha, por este motivo cada entrada musical contiene información importante sobre la representación que hace de sí misma y del mundo.

a. La ternura en el sexo

En el presente del relato, la sexualidad de la Loca es referida únicamente a su deseo por Carlos. El deseo se manifiesta explícita y extensamente, abarca no sólo el cuerpo, sino la totalidad del hombre: “Como si el pedal de esa lengua marucha se obstinara en nombrarlo, llamándolo, lamiéndolo, saboreando esas sílabas, mascando ese nombre, llenándose toda con ese Carlos tan profundo, tan amplio ese nombre para quedarse toda suspiro...” (*Tengo miedo* 11). Aunque en algunas oportunidades (que no son la mayoría) sí se expresa como un deseo estrictamente físico, que denota la frustración de no poder ser consumado:

¿Para qué acentuaba esa cortesía de viejo antiguo? Como si la viera tan mayor, con tanto respeto y respeto y puro respeto. Cuando ella lo único que quería era que él le faltara el famoso respeto. Que se le tirara encima aplastándola con su tufo de macho en celo. Que le arrancara la ropa a tirones, desnudándola, dejándola en cueros como una virgen vejada (56).

El imaginario que viene con el deseo físico señala los roles que definen la identidad sexual de la Loca. Ella quiere ser poseída por un hombre varonil, recio. Sueña que cabalga al lado de un desconocido y así lo describe:

...sus manos de loca adhesiva, se anudaban a la cintura masculina empapada de sudor, salto a salto en el lomo resbaloso de la bestia... Sus dedos tocando esa guata de hombre, ese tripal nervioso, tensado por la fuga. Sus dedos privilegiados destejían los remolinos velludos de su ombligo, sus dedos tarántulas se agarraban fieros de esas crines duras... (49)

Ante todo, la Loca desea a un hombre, no tanto la relación homosexual. Esto porque ella se asume femenina y el sexo que anhela es uno que tiene lugar entre masculino y femenino, cuando el primero posee al segundo. Por esta razón la perspectiva del sexo entre locas le produce asco y se refiere con desprecio a quienes lo practican: "...se manosean y atracan entre ellas como los gays de Estados Unidos, porque esas tontas no saben lo que es un hombre, nunca han tenido un macho con olor a huevas y sobaco que les dé vuelta el hoyo a cachas" (124). Cuando entra al cine acompañada de un joven prostituto que se encontró en la calle, describe el teatro: "...las últimas filas eran para las locas cochinas que se pajeaban entre ellas, y cuando aparecía un hombrecito, como el que ella tenía a su lado, eran capaces de todo con tal de agarrarle el paquete" (168). La definición de su identidad sexual (no es gay, es Loca; sólo tiene sexo con hombres que se asumen viriles y masculinos, y cuya apariencia lo refleja) es un acto que reafirma sus particularidades y que la construye como sujeto. Wanderlan Silva Alves plantea este punto de manera certera:

...Lemebel da una consciente muestra de que la sexualidad, por lo general reprimida y normativa, es uno de los mecanismos que sostienen la individualidad y la subjetividad y, por ende, es un medio que puede conducir al individuo a la toma de conciencia de sí mismo y de su(s) modo(s) de comportamiento(s)... es decir, la sexualidad puede convertirse en un mecanismo de poder que se vincula con las más diversas formas de acción en el tejido social (187).

El amor romántico y el deseo por Carlos se mezclan frecuentemente, y aparecen de forma constante; siempre que el hombre entra en escena la Loca expresa una de dos cosas, o ambas al tiempo. Los estudios críticos sobre la obra a los que tuve acceso, en su mayoría, estudian la función del deseo del personaje, pero ignoran o relegan el papel del amor. Como indiqué al final del Capítulo II, sólo Berta López y Silva Alves examinan el tema del amor. Este último lo hace de una manera que considero más afortunada, pues va más allá de la

trama y se pregunta por la relación que existe entre la construcción de identidad de la Loca y el valor que ella le da al amor. Me interesa considerar el deseo sexual del personaje en clave de su deseo romántico, pues ambas cosas son, a mi juicio, indesligables en el panorama general de la construcción de su subjetividad. Silva Alves habla de esta asociación como algo presente en toda la obra de Lemebel: “El amor surge en su obra vinculado con el deseo, que promueve la acción (homo)sexual, política, intelectual, etc., a la vez que le aporta un sentido de manifestación en contra del carácter normativo y patriarcal... de la sociedad chilena bajo la dictadura de Pinochet” (186).

Cuando la Loca toma la almohada sobre la que durmió Carlos, leemos: “Todavía guardaba su olor, y la huella de su cara estaba fresca en el raso húmedo que besó su boca. Tal cercanía le trajo una oleada de ternura, un hilo eléctrico que la recorrió entera con su escalofrío sensual y peligroso” (84). El fragmento, que expresa la unión del deseo sexual con el romántico, es seguido por una estrofa de Sandro: “Tu aliento fatal / fuego lento / que quema mis ansias / y mi corazón”. *Penumbras*, es una canción que fluctúa entre metáforas que asocian partes del cuerpo de la mujer a veces con el deseo y a veces con el romance. Además, ha sido previamente citada de modo encubierto; Sandro canta: “Tu boca sensual peligrosa...”, los mismos adjetivos que ha utilizado la Loca para describir el escalofrío que la recorre. Algo semejante ocurre en escena de la mamada que hace la Loca a Carlos, que analicé en el capítulo anterior a partir del uso de metáforas cursis para describir la acción. El episodio también es una muestra de la forma en que nuestra protagonista comprende la sexualidad en el contexto del amor. Antes de que desvista al joven inconsciente, encontramos: “En su cabeza de loca dudosa no cabía la culpa, éste era un oficio de amor que alivianaba a esa momia de sus vendas”, y justo antes de empezar a hacerlo, insiste: “Es un trabajo de amor... No podría ser otra cosa” (107-08). El episodio no concluye con la eyaculación, sino con un fragmento de *Ansiedad* de José Enrique Sarabia: “Ansiedad de tenerte en mis brazos, / musitando palabras de amor. / Ansiedad de tener tus encantos / y en la boca volverte a besar” (109). La canción suena en la cabeza de la Loca, para quien el sexo con Carlos debería terminar con palabras de afecto, con un momento de cariño.

La identidad sexual del personaje se complementa entonces por el hecho de que inserta la sexualidad dentro del plano del amor que anhela. En razón de esta inserción, lo sexual se ve completamente re-significado, en adelante las acciones estarán recubiertas de ternura y afecto. El proceso de construirse en relación con el amor también la ha re-significado a ella: “Y ya no le interesaba tanto como ayer, cuando solía pillarla el aclarado del alba buscando un hombre en los zaguanes de la noche. El amor la había transformado en una Penélope doméstica” (68). La Loca ahora, además de un macho que la posea, reclama el amor, la dinámica de pareja.

Quisiera fortalecer la idea de que el derecho al amor, por así decirlo, es un aspecto fundamental de la construcción de una subjetividad homosexual en la novela, apoyándome en el manifiesto de Lemebel, *Hablo por mi diferencia*, pues considero que este texto insinúa la dimensión política del amor. El manifiesto fue presentado en una concentración de la izquierda chilena en 1986 y buscaba cuestionar el carácter inclusivo del proyecto político de esa izquierda y sus ideas acerca de la desigualdad. El texto va presentando claves para comprender ciertas formas de violencia asociadas a la situación de un homosexual de clase baja: “Pero no me hable del proletariado / Porque ser pobre y maricón es peor / (...) / Es darle un rodeo a los machitos de la esquina / Es un padre que te odia / Porque al hijo se le dobla la patita” (*Hablo por* 35). El autor describe de qué forma la homosexualidad es rechazada, también dentro de los movimientos de izquierda, al ser concebida como algo abyecto, inconciliable con un proyecto nacional que cuenta la masculinidad entre sus bases: “¿Qué harán con nosotros compañero? / ¿Nos amarrarán de las trenzas en fardos / con destino a un sidario cubano?” (*Hablo por* 36); y cuestiona esa exclusión del homosexual dentro del proyecto nacional: “¿No habrá un maricón en alguna esquina / desequilibrando el futuro de su hombre nuevo?” (*Hablo por* 36). También expone cómo la sociedad pretende normalizar de algún modo la homosexualidad, buscando elementos externos para validarla: “La gente guarda las distancias / La gente comprende y dice: / Es marica pero escribe bien / Es marica pero es buen amigo / Super-buena onda” (Lemebel, *Hablo por* 37). Entre otras cosas, y esto es lo que más me interesa, recuerda que al homosexual se le niega discursivamente la posibilidad de establecer vínculos

emocionales de pareja, restringiéndolo a un deseo homo-erótico que no supera la inmediatez de los encuentros físicos:

¿Tiene miedo [de] que se homosexualice la vida?
Y no hablo de meterlo y sacarlo
Y sacarlo y meterlo solamente
Hablo de ternura compañero
Usted no sabe
Cómo cuesta encontrar el amor
En estas condiciones. (*Hablo por* 37)

El manifiesto desconfigura el sistema de categorías que se utiliza para la exclusión, modificando el sentido de los valores que privilegia: “Mi hombría fue morderme las burlas / Comer rabia para no matar a todo el mundo / Mi hombría es aceptarme diferente / (...) / Yo no pongo la otra mejilla / Pongo el culo compañero / Y esa es mi venganza” (Lemebel *Hablo por* 38). Propone entonces una homosexualidad que se pone de cara (de culo) para ser reconocida como tal, porque su dignidad política no puede venir sino de ese reconocimiento. El gesto es provocativo y vindicativo, utiliza los mecanismos con los cuales se pretendía ejercer la exclusión para revertirlos sobre sí mismos. Además, esta postura política afirma la ternura y el amor homosexual como algo que no debe explicarse o justificarse, y que excede los límites del sexo para afectar todas las esferas de la vida. Se ha planteado entonces el problema del amor como un asunto de reivindicación política.

Las ideas expuestas en el manifiesto, como claves de una propuesta lemebeliana, por llamarla de alguna forma, me permiten afirmar que en *Tengo miedo torero* la aspiración de la Loca al amor es un acto de reivindicación política. El amor se presenta como un nuevo “mito fundacional” para el personaje, un campo semántico que le permite volver a representarse, ignorando ese pasado cargado de violencia. Como espero demostrar en el siguiente apartado sobre histrionismo y melodrama, situarse dentro del amor confiere a la Loca una nueva dignidad que se prueba resistente ante la discriminación social que afronta, e incluso ante el rechazo del joven. Ya no es la persona violada o prostituida, ahora es la Loca que ama, y esa dignidad ha sido construida exclusivamente por ella misma. Por este motivo, estoy de acuerdo con Silva Alves, como lo citaba en el Capítulo II, cuando afirma que la literatura de Lemebel:

...parece articular, en cierto modo, la reivindicación del amor como conquista de alguna realización individual aun en contextos en que la subjetividad y la individualidad están sometidas a la violencia y al autoritarismo. En alguna manera, es como si el autor convirtiera la sexualidad en principio o deseo de vida (186).

b. Histrionismo y melodrama

El histrionismo es un rasgo marcado de la personalidad de la Loca, que atraviesa todos los momentos de su vida. Sus gestos y maneras, sus palabras, los apelativos que utiliza para referenciarse, siempre denotan afectación. Cuando llaman a su puerta y ella debe salir a atender: "...saltó de la cama a medio vestir, cubriéndose pudorosa con su bata nipona regada de helechos plateados. No son horas para despertar a una condesa, refunfuñó, bajando la escala para abrir el picaporte" (21). El hecho de llamarse "condesa" es acompañado por el gesto de cubrirse con algo similar a un kimono, una prenda femenina que cubre casi todo el cuerpo. El pudor tiene que ver con su feminidad fabricada, que introduce en su construcción de subjetividad la imagen de un cuerpo de mujer que debe ser cubierto, independientemente de que dicho cuerpo en realidad no exista. Vale la pena recordar la escena del picnic, cuando ella posa: "...a medio sentar, con los muslos apretados para que la brisa imaginaria no levantara su pollera también imaginaria. Así, tan quieta, tan Cleopatra erguida frente a Marco Antonio. Tan Salomé recatada de velos para el Bautista. (...) Amarrando con su gesto teatral los puntos de fuga de ese cuadro" (23). La corporalidad ficticia es un componente importante de la construcción de su subjetividad, le sirve para materializar en la representación aspectos de la feminidad que no han sido trasladados al plano de su apariencia física (no tiene cuerpo de mujer, ni se viste con ropa de mujer). Se trata además de una ficción que sólo llega a compartir realmente con sus amigas locas y con Carlos, personajes que parecen captar (ver) esa feminidad invisible. En un momento la Loca decide cantar y bailar para Carlos *Besos brujos*, un tango de Alfredo Malerba y Rodolfo Sciammarella. La letra de la canción, bastante histriónica ("¡Déjame, no quiero que me beses! / Por tu culpa estoy sufriendo / la tortura de mis penas"), no aparece literalmente en el texto, pero se ve dibujada por la descripción del baile ("quebrándose cual

tallos a puro danzaje de patipelá, a puro zapateo sobre la tierra mojada”). La Loca se vale de una indumentaria que en realidad no existe en escena (“esas pañoletas carmesí que hizo flamear en su costado”), pero que Carlos parece ver: “...para verla girar y girar remecida por el baile, para quedarse por siempre aplaudiendo esos visajes, esos “besos brujos” que la loca le tiraba soplando corazones...” (34). El joven acepta la subjetividad de la Loca y, al observarla, ve lo que ella ha construido para sí misma.

Como dije en el capítulo anterior, cuando traté el asunto de la tipificación, el histrionismo del personaje se encuentra respaldado por unas emociones genuinas, lo que le da un valor distinto al gesto, que ya no es sólo apariencia. Especialmente en el marco de su enamoramiento, detrás de sus gestos y ademanes de heroína de telenovela, existe una verdadera interpretación telenovelesca de sus propios sentimientos. El día en que Carlos retira de la casa de la Loca las cajas con el armamento y el material para el atentado, ella se siente abandonada, cree que no volverá a verlo: “No te puedes esperar un poco, tienes que ser tan cruel, le recitó ella calmada, sin darse vuelta, con la vista perdida en el mar plateado de los techos” (87). Quizás en una escena ideal ella estaría mirando solemnemente el mar mientras su amado la deja; la distancia entre ese escenario y la realidad de su casita con muebles hechos sobre cajas de cartón, no es impedimento para que ella recree la atmósfera que mejor describe sus emociones. Esa reacción desconcierta a Carlos, quien decide no salir en ese momento, y entonces presencia el despliegue de histrionismo:

Lo había conseguido con su diálogo de comedia antigua, había logrado conmover al chiquillo, hacerlo entrar en la escena barata que representaba su loca fatal. Lentamente fue girando sus hombros hasta quedar frente a él, mirándolo con una llamarada de selva oscura. Nunca te importé ni un poquito, le susurró mordiendo el labio. Nunca, se repitió teatrera, tragándose el nunca en un sollozo ahogado (88).

Para Silva Alves el personaje de la Loca produce una “fusión de dos mundos”, “el mundo real: la vida cotidiana marcada por la violencia y el autoritarismo; y el mundo encantado interior, creado por y en la imaginación”. Para el crítico esta dinámica “resulta en un intento de difusión de valores lingüísticos igualitarios en una sociedad jerárquicamente

estructurada” (190). Yo he visto esta dinámica no tanto como una fusión sino como una sobre-posición del “mundo interior” sobre la realidad, pero concuerdo con la segunda parte de su idea, pues considero que dicha dinámica tiene el potencial de subvertir unas jerarquías que dictaminan cómo se debe representar, proponiendo otras estrategias que pueden llegar a re-significar diferentes lenguajes.

Son varias las ocasiones en que la Loca recurre a una pequeña manipulación emocional, marcada por gestos y frases dramáticas, para retener la atención de Carlos. A veces estos ademanes son reflexionados por ella misma en el instante de su ejecución, como la siguiente acotación entre paréntesis: “Me cansé de preguntarte... Porque en el fondo (con un sollozo en la burbuja de la voz), tú nunca me tomaste en serio, nunca creíste que o podía guarda un secreto” (132). La construcción consciente del gesto revela el deseo del personaje de incorporarse a una narrativa histriónica y afirmarse en ella; es un acto que asume el riesgo de parecer falso para los demás, pero que es consistente con el tipo de realidad a la que aspira la Loca.

En el texto se encuentran varios casos en donde la protagonista modula su actuar de acuerdo a marcas de gestualidad cinematográfica: “¡Ay Carlos (*con infantil timidez*), esas palabras me asustan, se parecen a las que repiten las noticias de la Radio Cooperativa (*mirándolo con miedo cinematográfico*). ¿No me vas a decir que tú eres del Frente Patriótico Manuel Rodríguez?” (133). Como ya he ido insinuando al hablar de las entradas musicales en la novela, el uso de referentes culturales que provienen de la música y del cine para connotar los hechos de los que participa es un elemento vital de la construcción de subjetividad del personaje. Cuando regresan del picnic, Carlos parte en su auto sin despedirse, y ella se siente humillada. Siguen tres páginas de quejas y reclamos a un interlocutor ausente, amenazando con abandonarlo: “Y el amor, enguantado en ese nombre maldito, lo dejaría pudrirse con los restos del picnic... Donde nunca iba a regresar, donde jamás volvería a bailar como una vieja ridícula para ese malnacido”. La diatriba concluye con una estrofa de *La media vuelta*, de José Alfredo Jiménez: “Te vas porque yo quiero / que te vayas. / Y a la hora que yo quiero / te detengo. / Yo sé que mi cariño te hace falta / aunque quieras o no / yo soy tu dueño” (41). El histrionismo lo ha aprendido del cine

dramático, de baladas, boleros, tangos y rancheras; estos productos culturales le sirven de base para proponer una realidad que sólo existe en la enunciación del personaje; la Loca emula la realidad de estas narrativas y por medio de esta acción construye discursivamente su realidad.

El histrionismo de la protagonista tiende a insertarse dentro de un modelo melodramático latinoamericano, que toma elementos de la música y el cine populares, y de las radio-novelas. El melodrama como vía de construcción de subjetividad no sólo se expresa en el dramatismo de sus diálogos y ademanes, sino en su forma de establecer roles narrativos, con sus correspondientes funciones, dentro del esquema que representa. Como dije al analizar la representación del dictador, en la historia de amor que configura la Loca, Carlos es el héroe y ella la heroína. La continuidad de su relación y de su vínculo afectivo debe enfrentar obstáculos de todo tipo: la diferencia de edad y de nivel de educación; el hecho de que la identidad del joven sea falsa, una “amiga universitaria” que puede tener algo con él; el constante peligro de las actividades subversivas; y la dictadura. Claro que el único verdadero inconveniente es que Carlos no es homosexual ni está interesado en una relación romántica con la Loca, pero ella representa todos los problemas mencionados en clave de su esquema melodramático.

Quisiera considerar unas reflexiones del escritor venezolano Alberto Barrera Tyszka, que aparecieron en la Revista Arcadia de septiembre de 2013, como parte de un especial titulado “La educación sentimental de América Latina”. En el artículo “El amor nunca falla”, Barrera propone unos puntos esenciales para comprender la educación que brindan las telenovelas. De acuerdo con el autor, estos productos presentan “...el amor. El amor desbordado, por supuesto; el espectáculo del amor” (11), y están estructurados conforme a lo que él llama una “ética del sufrimiento”, “quien no sufre no existe”; la trama depende del sufrimiento: “Desde las promociones, se sabe quiénes quedarán juntos. La verdadera trama, el suspenso real, está en la mitad. En los obstáculos, en las dificultades, en el padecimiento” (12). Y agrega: “Cuanto más extremo y más sufriente, más real y verdadero es el amor” (12). La descripción del venezolano se ajusta al ideal de amor que anhela la Loca. Así queda claro cuando leemos esta conversación que sostiene con Carlos, justo antes de que él

vaya a hacer el atentado, en la que ella expresa el carácter de su sentimiento valiéndose de la letra de *Te lo juro yo*, de Lola Flores. Empieza él:

¿Qué más quieres? Que me ames un poquito. Tú sabes que te quiero más que un poquito. No es lo mismo, entre amar y querer hay un mundo de diferencia. Te quiero con tu diferencia. No es lo mismo. *Yo por ti*, como dice una canción, *contaría la arena del mar* (con los ojos entornados). *Por ti yo sería capaz de matar*. (143).

Dice Barrera que en las telenovelas la intensidad se convierte en un factor determinante de la veracidad del amor, “la telenovela propone la sentimentalidad como forma de heroísmo” y “lo verosímil solo reside en los afectos” (12). La Loca espera del joven un amor desbordado, que se identifique como amor romántico y que venga acompañado de actos que demuestren el sentimiento, así como ella se ha arriesgado llevando armas a través de la ciudad, algo sumamente peligroso en plena dictadura. La frustración de la protagonista al final de la novela, es la expresión del fracaso de ese amor que anhelaba; el cariño sincero que ha desarrollado Carlos por ella carece de valor a los ojos de quien lo espera todo: “Cuando se juega al amor siempre existe el riesgo de equivocarse... sobre todo cuando hay muchos que no saben jugar, y finalizó la frase apuntando a Carlos con una mirada acusadora” (210). En las últimas páginas, el joven la invita a que huya con él a Cuba; deben esconderse luego del fallido atentado al dictador. Ella rechaza la propuesta:

Y lo que aquí no pasó, no va a ocurrir en ninguna parte del mundo. Me enamoré de ti como una perra, y tú solamente te dejaste querer. ¿Qué podría ocurrir en Cuba que me ofrezca la esperanza de tu amor...? (Tu silencio ya me dice adiós) como dice la canción. (...) ¿Te fijas cariño que a mí también me falló el atentado? (216).

Si bien es cierto que la Loca asiste a un proceso de desarrollo de una conciencia política, que la lleva de querer cambiar las noticias en la radio a querer marchar junto a los familiares de los desaparecidos, también es cierto que su principal aspiración era de tipo romántico y que en esto fracasa. No obstante, en términos de lo melodramático, su heroísmo se mantiene por el hecho de haber demostrado su sentimentalidad y haberle apostado al amor. El fracaso de la historia de amor no significa un fracaso de la capacidad de amar, que, como he dicho, constituye una vía para dignificarse. La construcción de una

subjetividad melodramática, tal y como ella la ejecuta, elude casi todo el tiempo la violencia contra sí misma (salvo por un par de ocasiones en que se llama “loca estúpida” o “perra”), y se presenta como acto de resistencia frente a la violencia de su pasado que pretendió imponerle una identidad violentada, y frente al contexto violento del presente.

c. La banda sonora

He ido explicando la función que tienen las entradas musicales en partes concretas del texto. En esta sección quisiera anotar unas pocas cosas más sobre la música, en general, como parte de la novela y del proceso de construcción de subjetividad de la Loca. El conjunto de canciones que aparecen en la novela (entre 25 y 30 entradas) constituye, efectivamente, una banda sonora: ambienta la vida de la Loca, y es expresión de una identidad cultural y estética que ella ha elaborado para sí misma. Esta identidad funciona como un acto de resistencia: vincularse con estas narrativas le da acceso a unos modelos de representación que escapan a un régimen social que pretende controlar subjetividades como la suya, a veces violentándolas, cargándolas de significados denigrantes. Rosa Tapia dice algo interesante sobre este punto:

Las canciones que canta o escucha la protagonista de *Tengo miedo torero*, a pesar de su naturaleza tradicional y aparentemente inocua, versan frecuentemente sobre estilos de vida, sentimientos y comportamientos sexuales que se rebelan abiertamente contra la moral establecida. Este carácter potencialmente subversivo entra en conflicto tanto con la ideología del régimen opresor como con la de los conspiradores universitarios de clase media, quienes son los futuros gobernantes del país (185).

Varias de las entradas musicales describen historias de amor marcadas por lo prohibido, por el peligro, amores que no deberían ser, pero que no se pueden evitar o controlar; aluden al romance imposible de la Loca con Carlos, que no puede concretarse no sólo por la falta de correspondencia, sino por la diferencia de edad y por los riesgos de la misión (el atentado) que está asumiendo el joven. En una oportunidad, la protagonista está meditando sobre la tristeza que le produce la ausencia de Carlos: “...volviendo a pensarlo tan joven y ella vieja, tan hermoso y ella tan despelucada por los años” (*Tengo miedo* 131); y empieza a insinuar el carácter de prohibido de su deseo: “Ese hombrecito tan sutilmente masculino, y

ella enferma de colipata, tan marilaucha que hasta el aire que la circundaba olía a fermento mariposón” (131), hasta que finalmente dice: “¿Y qué le iba a hacer?, si en su vida siempre alumbró lo prohibido, en el retanguero amordazado de imposibles” (131). Justo después, la prohibición es ambientada desde el plano del amor, ya no del deseo, con la inserción de un fragmento del tango *Prohibido*, de Alfredo de Angelis “Quién iba a imaginar que el verdadero amor / nos golpearía de este modo el corazón: / ya tarde cuando estamos sin remedio / prisioneros de la equivocación” (131). Es interesante entonces que se utiliza la referencia musical para darle un doble sentido al deseo sexual prohibido que se acaba de expresar: el “fermento mariposón” es incorporado a un marco representativo que refiere “la equivocación”, lo que no debe ser, como rasgo del verdadero amor. La Loca se apropia de unos referentes que enuncian, sí, relaciones que no son tradicionales, pero que sí se suponen heterosexuales; e introduce en ellas el deseo (erótico y afectivo) homosexual, ampliando su potencial subversivo. Por otra parte, debo anotar que la canción queda como suspendida en el texto, pues enseguida hay un salto de tiempo y se inicia otra escena. Esto ocurre con muchas de las entradas musicales, las canciones flotan en el texto como ecos que se prolongan.

Quisiera señalar otras dos razones que me permiten afirmar que la novela construye una banda sonora. 1. La música no exclusivamente y no siempre viene a reforzar cosas que la Loca está pensando sobre su historia de amor. En algunos casos, aparece como un sonido de fondo que no guarda una relación tan literal con lo que está ocurriendo, como cuando la letra de la canción describe perfectamente la situación o se inserta sin problemas en un diálogo. A veces la función de la música es ambientar los sentimientos: la tristeza, o la emoción, o el despecho, o incluso cosas que nada tienen que ver con Carlos. Así, por ejemplo, cuando la Loca abandona, ofendida y sin despedirse, la casa de un militar, a donde había ido a entregar un mantel bordado, leemos: “...sintió nuevamente y por segunda vez en ese día una oleada de dignidad que la hacía levantar la cabeza”. Justo después, el sentimiento va connotado por unas líneas de *La noche de mi mal*, de José Alfredo Jiménez: “Por eso fue / que me viste tan tranquila / caminar serenamente / bajo un cielo más que azul” (67). El repertorio musical de la Loca puede aparecer de manera indistinta, es como si estas canciones siempre estuvieran en el fondo de su cabeza, y ella las llamara, consciente o

inconscientemente, para enmarcar pensamientos o situaciones. Así, cuando finge inocencia ante Carlos, preguntándole si es miembro del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (algo que ella ya sabe), y él le responde “a estas alturas... *somos*”, ella de inmediato replica citando un bolero de Mario Clavel: “Se parece a una canción: *Somos un sueño imposible que busca la noche*” (133). Podría afirmar que el conjunto de canciones que figuran en la novela constituyen un sistema representativo en la medida en que significan inter-textualmente entre ellas, en los momentos en que se encuentran muy cercanas en el texto empiezan a complementar sus sentidos; por ejemplo, este “somos un sueño imposible” está en diálogo con el hecho de estar “prisioneros de la equivocación”, como decía el tango de dos páginas atrás.

2. Pienso en una banda sonora porque contribuye a completar la propuesta estética de la novela, creándole una atmósfera de cultura popular, que ya implica una postura sobre la construcción de conocimiento. Dice Fernando Blanco (2001) al respecto:

...Lemebel abre la novela a la contaminación de otros discursos, en este caso el discurso radial (...) ...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... (*Ciudad sitiada*)

En varias ocasiones la letra de las canciones aparece alterada, se han cambiado palabras, por ejemplo, como si se tratara del recuerdo de alguien. Esto refuerza la idea de que las canciones provienen de la cabeza de la Loca, pero, más importante, nos habla del componente oral de la banda sonora. Las canciones aparecen en la novela como han sido integradas a una memoria colectiva, y su presencia en el imaginario cotidiano de un personaje de clase baja es tan diciente como el contenido de las letras. Al representarse a partir de esta música popular, la Loca se afirma como alguien popular, algo que conlleva significados para su homosexualidad y para su postura frente a la dictadura. Como ya mencioné en el capítulo anterior, nuestra protagonista es una loca (de clase baja) y no un gay, se niega a describirse utilizando un imaginario que no encuentra compatible. Y es una persona que no ha recibido ningún tipo de educación formalmente política (ésta le va a

llegar a través de Carlos), que prefiere escuchar baladas antes que informes de actualidad política, pero que se conmueve ante el sufrimiento de las víctimas y elabora unas posturas propias desde ese lugar.

d. La casa de la Loca

A pesar de que no es tan frecuente en el texto, cuando se proporciona información sobre la relación de la Loca con el espacio que habita, se evidencia una estrategia de construcción de subjetividad que posibilita una vía propia para dignificarse. No queda claro hace cuánto tiempo vive en aquella “casita flacuchenta”, pero se sabe que es poco: “Todo el barrio sabía que el nuevo vecino era así, una novia de la cuadra demasiado encantada con esa ruinosa construcción” (8). La Loca se pone en la tarea de limpiar un lugar abandonado para hacerlo habitable y lo convierte en su espacio, interviniéndolo en cada rincón que puede y con lo poco que tiene: “Por eso el afán de decorar sus muros como torta nupcial. Embetunando las cornisas con pájaros, abanicos, enredaderas de nomeolvides, y esas mantillas de Manila que colgaban del piano invisible” (10). Más aún, el espacio tiene un significado emocional que se expone desde esas primeras páginas: “Aquella casa primaveral del ’86 era su tibieza. Tal vez lo único amado, el único espacio propio que tuvo en su vida la Loca del Frente” (10).

El acto de apropiarse de un lugar, habitándolo y moldeándolo de acuerdo a su gusto, quiere decir algo con respecto al deseo de construirse a sí misma. La casa es el espacio en donde ella expresa el deseo de cuidar de sí misma, de fabricarse un entorno bonito y amable. El hecho de abandonar las calles y la vida nocturna para buscar forjarse un espacio doméstico, sugiere que el personaje desea volver a representarse en clave de otro imaginario, y esa voluntad consciente de representación, de querer re-significarse, nos habla de una búsqueda discursiva. No es porque quiera adaptarse a una forma de vida más tradicional, el cambio podría realizarse perfectamente en el sentido contrario (abandonar lo doméstico para buscar la calle), el punto fundamental es esa voluntad de re-significación.

Por esta razón es tan doloroso ver su casa desbaratada, cuando Carlos se lleva las cajas que hacían de muebles: “Su palacio persa, sus telones y drapeadas bambalinas de carey, todo

ese proyecto escenográfico para enamorar a Carlos había sucumbido, se había desplomado como una telaraña rota por el peso plomo de una historia urgente” (159). Luego es forzada a abandonarla, cuando debe huir Santiago porque pueden implicarla en el proceso contra los autores del atentado. Sin embargo, lo realmente importante no es la casa habitada como producto, sino la voluntad y el acto de habitarla: “Y entonces se dio cuenta que no tenía muebles, eran puros cachureos tirados por el suelo y que daba lo mismo recogerlos o guardarlos, total en cualquier otro sitio con unos cajones, trapos y mucha imaginación podría levantar de nuevo su castillo piñufla” (187). Al finalizar la novela, la Loca ha realizado satisfactoriamente el ejercicio de producirse un espacio amable y que represente para ella algo positivo en términos emocionales, por lo tanto ya se sabe en capacidad de volver a construir un resguardo.

La relación que desarrolla con su casa se asemeja a aquella que comparte con algunos objetos: “Pero había cosas que no podía dejarlas al abandono, como el mantel bordado, como el sombrero amarillo, por ejemplo, como los guantes con puntitos y sus lentes de gata. Las revistas *Ecran*, algunos recortes de Sarita Montiel, y menos una foto suya en que aparecía de travesti...” (187). El uso que ha dado a estas cosas también ha sido expresión de un deseo por cuidar de sí misma y fabricar imágenes que le producen felicidad y contrarrestan cualquier imagen denigrante que hayan pretendido imponerle. La novela concluye con una estrofa de *Mantelito blanco*, de Los Cantores del Alba: “Tienen sus dibujos / figuras pequeñas / avecitas locas / que quieren volar...” (217), que recuerda el final del manifiesto *Hablo por mi diferencia*:

Hay tantos niños que van a nacer
Con una alita rota
Y yo quiero que vuelen compañero
Que su revolución
Les dé un pedazo de cielo rojo
Para que puedan volar. (39)

Considero que el final de la novela sugiere que el fracaso del amor de ninguna manera ha implicado una modificación de esa voluntad de “volar”, que en el manifiesto se refiere a la posibilidad de participar libremente de la sociedad nueva que la izquierda aspira a construir,

y que en la novela nos habla del anhelo que tiene la Loca de participar del amor de pareja y de la vida doméstica, aun a su edad y a pesar de las trabas sociales que existen para que esto suceda.

e. Travestismo lingüístico

Por último, los procesos de construcción de subjetividad de la Loca se encuentran todos mediados por el lenguaje (la lengua marucha) a través del cual ella significa la realidad, un lenguaje que, como indiqué en el capítulo anterior, se produce también desde la voz del narrador, que lo ha adoptado para representar al personaje. Para describir este aspecto he querido adoptar el concepto de “travestismo lingüístico”, acuñado por Kulawik en su libro *Travestismo lingüístico: el enmascaramiento de la identidad en la narrativa latinoamericana neobarroca*, y que explicaré a continuación.

Kulawik analiza las narrativas de cuatro autores latinoamericanos: Severo Sarduy, Diamela Eltit, Osvaldo Lamborghini e Hilda Hist, a partir del tipo de representación que las asemeja y que permite explicar, también, su clasificación dentro del neobarroco. Las obras de estos autores coincidirían en “...la transgresión de la identidad sexual lograda por medio de la representación textual inestable, ambigua y móvil de los sujetos (tanto personajes como narradores y autores implícitos)”, marcada por la “aparición de rasgos sexuales equívocos” (Kulawik 25). Como se ha visto, la identidad sexual de la Loca en *Tengo miedo torero* es inestable y puede figurar por medio de equívocos, en los momentos en que es interpelada en masculino, puesto que se evidencia que toda la construcción que ya le es tan familiar al lector (la loca que el narrador presenta en femenino) mantiene una apariencia masculina que no se describe, pero que existe. Este es uno de los rasgos que me invitó a considerar la novela en relación con la propuesta de Kulawik. De acuerdo con este autor, los textos que analiza contienen “una exuberancia discursiva: un estilo artificioso caracterizado por un uso rebuscado de la lengua” (25), que suele ir acompañada de elementos paródicos en el uso del lenguaje. De nuevo, una coincidencia con la novela de Lemebel, como se verá a continuación. Y, por último, están cargados de escenas eróticas con imágenes del cuerpo transformado (metamórfico) y con inesperadas (a veces violentas)

inversiones de roles sexuales (Kulawik 25). Estas características de la representación determinan lo que el autor define como travestismo lingüístico, el resultado de un proceso por el cual una narrativa:

...logra enmascarar, simular o confundir la sexualidad normativa y estable (masculina o femenina) de los sujetos para desvelar su arbitrariedad como «construcciones lingüísticas y culturales», y paródicamente desnudar los propios mecanismos utilizados en el proceso convencional de su constitución y representación (34).

El travestismo lingüístico, como su nombre lo indica, se produce al nivel de la lengua e involucra técnicas narrativas experimentales. El uso “exuberante” y “paródico” del lenguaje logra “desterritorializar” la lengua, cuestionar una suerte de determinismo lingüístico que pretende fijar sujetos, es decir, fijar sus identidades desde la convención cultural. Es el lenguaje lo que permite a “los narradores... «travestir» (o invertir y a la vez cuestionar) el sentido unívoco del sexo, discernido convencionalmente en nuestra sociedad en términos binarios como masculino o femenino” (Kulawik 25). En los textos analizados por este autor, la representación textual deconstruye la identidad de la convención (87), y propicia el surgimiento de identidades sexuales “múltiples y transitivas”, que se “descentran”, “...dándole voz a sus deseos, palabras y acciones más recónditas y marginales” (38).

En *Tengo miedo torero* los “usos rebuscados”, la exuberancia y la parodia están atados al despliegue de la “lengua marucha”, que proviene de la construcción discursiva de lo real de la Loca. En el marco de esta lengua, ocurren dos cosas importantes con algunas palabras de origen popular, utilizadas frecuentemente para denigrar a los homosexuales, como “cola”, “mariposón”, “maricón”. Primero, se convierten en material para constituir prefijos y sufijos (“cola”, “mari”) que buscan homosexualizar las palabras. Segundo, cobran nuevos sentidos que fuerzan la discriminación desde adentro, pues se llenan de una intencionalidad no-violenta que desfigura los viejos significados al exhibir, como dice Kulawik, su arbitrariedad. En una oportunidad, Carlos abandona la casa de la loca, dejándola triste. Ella intenta fundir su despecho con los de algunas baladas que enmarcaban los:

Amores de folletín, de panfleto arrugado, amores perdidos, rastrojeados en la guaracha plañidera del *maricón* solo, el *maricón* hambriento de “besos brujos”, el *maricón* drogado por el tacto imaginario de una mano volantín rozando el cielo turbio de su carne, el *maricón* infinitamente preso por la lepra *coliflora* de su jaula, el *maricón trululú*, atrapado en su telaraña melancólica de rizos y embelecocos, el *maricón rifi*, entretejido, hilvanado en los respuntes de su propia trama. (*Tengo miedo* 38) [Cursivas mías]

La palabra *maricón*, cargada de un significado violento, es puesta sobre la perspectiva de esa música romántica, una emocionalidad familiar para la cultura latinoamericana; se trata de un movimiento narrativo que nos acerca al que todavía es Otro y que parece consciente de su marginalidad (“*maricón solo*”, “*maricón hambriento*”, “*preso por la lepra*”). Pero al discurso del *maricón* se introducen unas palabras homosexualizadas (“*coliflora*”, “*trululú*”, “*rifi*”) que tienen un efecto paródico sobre ese significado convencional, restándole poder. Estas palabras vienen a infundir un nuevo sentido a la palabra *maricón*, ahora consciente de la arbitrariedad del primer significado; ya no es el *maricón solo*, es el *maricón trululú*, y reivindica su postura homosexual movilizándolo el sentido de las mismas palabras que han pretendido fijarlo en un significado que lo violenta. En esto coincide Berta López cuando se refiere al carácter subversivo de la lengua marucha: “[las metáforas] son incorporadas al texto con el fin de menoscabar los significados infamantes: “mano mariposa” que literalmente sería “mano maricona”, “niño colibrí”, equivalente a niño cola, “acento marifrunci de su voz”, “yegua coliflor” y tantos otros sintagmas que ofrecen resistencia al significado degradante, al mismo tiempo que restituyen al signo su arbitrariedad perversa, su poder de sortilegio, su capacidad subversiva” (*La construcción* 96). De parte de la Loca, el uso de la lengua marucha es plenamente consciente, intencional, y viene a consolidar una postura política reivindicativa; el espacio textual se convierte en un campo para que se consumen las luchas de poder que convocan la creación de este lenguaje.

Conclusiones

a. Sobre la pertinencia de una estética no-violenta de la representación

En la introducción de este trabajo planteé una pregunta: ¿es posible que un texto comprometido con representaciones de violencia pueda ejecutar, desde la representación, formas de resolver la violencia? Con esto me refiero a resolverla emocionalmente: construir una vía que permita comprender y asimilar el acto violento, deshaciendo sus efectos, es decir, evitando que la violencia se reproduzca en sus receptores. Como respuesta a esta pregunta propuse el concepto de estética no-violenta de la representación, cuya posibilidad expresa los motivos que me llevaron a escribir estas páginas. Una estética semejante tendría dos caras, por un lado, construiría representaciones no-violentas, y, por el otro, buscaría deshacer los efectos de la violencia proyectados sobre lo representado. Es decir que no basta con que una propuesta estética no contenga violencia representativa, algo en mi opinión positivo, pero que no alcanza a alinearse enteramente con un principio de no-violencia: la resolución de los efectos de la violencia es imperante. Afirmé que si bien no puedo imponerle esa exigencia a la literatura, sí me interesan más y veo un valor mayor en las obras que lo logran. Dije que empiezo a realizar una búsqueda por obras de este tipo, con conciencia de que es probable que un texto no sea completamente no-violento, y considerando que los caminos para acercarse a la no-violencia pueden ser muy variados.

Quisiera agregar algo más acerca de los efectos de la violencia representativa en la literatura, esta vez en el plano de la recepción de una obra, con el objetivo de ahondar en la pertinencia de buscar, desear y proponer estéticas no-violentas. Quizás este tipo de violencia simbólica y discursiva se puede justificar cuando está asociada a representaciones de sucesos y entornos violentos, argumentado que sirve a propósitos de sensibilización del lector. Y efectivamente la sensibilización es un aspecto vital de este tipo de representaciones. Como dije anteriormente, el planteamiento de una desvinculación esencial ente quien representa y el representado es lo que puede dar paso a la deshumanización del último. Igualmente, una desvinculación de este tipo entre el lector y el

representado puede hacer que el primero excuse o incluso respalde actos de violencia que se cometan en contra del segundo. Por lo tanto, una representación que busque sensibilizar debe explicitar de alguna manera el vínculo que comparte el lector con el representado, incluso (y sobre todo) si es únicamente el hecho de compartir humanidad.

En teoría, contemplar la violencia y sus efectos conmueve, duele. Ese dolor es expresión de que se comprende de qué manera algo o alguien está siendo vulnerado, se comprende el nivel de daño causado; es decir, es expresión de algún vínculo. La conmoción, además, puede generar deseos de ignorar, rechazar, cambiar, corregir, olvidar el acto violento que se está presenciando; todo este espectro de reacciones coinciden en la necesidad de eliminar la violencia, porque duele. La insistencia de algunas obras en la sensibilización puede ser el resultado de que a muchos lectores quizás no les duele, es posible que hayan sido insensibilizados en algún nivel por el exceso de violencia en su mundo o porque han sido receptores de un exceso de representaciones violentas que no son conscientes de sus consecuencias, o de pronto no sienten vinculación con el representado en algunos casos particulares. Diría que las obras que utilizan la violencia representativa como herramienta para sensibilizar básicamente están buscando transmitir la violencia al lector hasta que le duela, lo que haga falta. Quizás, dentro de esta lógica, sea importante que el lector no se sensibilice momentáneamente, que su vinculación no desaparezca cuando concluya la obra, que no se olvide del dolor y de esa manera tenga presentes los efectos de la violencia. No niego que la sensibilización sea una cuestión muy importante si se piensa en formas de prevenir violencia, pero sí creo que se debe tener en cuenta que la violencia no es sólo el acto y sus repercusiones inmediatas sino también sus efectos, los que se proyectan y la reproducen. Y tan importante como es reconocerla, observarla y saberla real, también lo es sanarla. La violencia representativa que busca turbar y aturdir al lector puede correr el riesgo de no llegar a proponer alternativas para resolver (incluso a veces para comprender) el fenómeno que está retratando; es un tipo de representación que sobre todo produce dolor, de hecho, en algunas ocasiones, la violencia se extiende hacia el lector. Es posible, claro, que algún lector, a partir de las reflexiones que le suscite una representación, busque construir dispositivos que le permitan resolver cierto tipo de violencia. Y este pareciera ser un buen escenario. Sin embargo, considero que las propuestas estéticas que intentan

desmontar la violencia desde la misma representación están planteando reflexiones más interesantes y pertinentes, pues aparte de los hechos y sus causas, tienen el potencial de enseñarle al lector modos de descifrar lógicas violentas para detenerlas. Le están presentando formas de no ser violento y alternativas para comprender y remediar los efectos de la violencia a la que ha asistido, sin que eso implique desconocerlos, pasarlos por alto.

Mi lectura de *Tengo miedo torero*, entonces, se realizó a partir de una búsqueda por las posibilidades de una estética no-violenta de la representación. Sé que no es posible afirmar que el texto responda totalmente a esa estética que propuse, pero he procurado identificar en él espacios y formas de la no-violencia. Mi lectura le ha construido un sentido de no-violencia, pues creo que algunos de sus mecanismos representativos pueden ser útiles a la hora de fabricar dicha estética, en la medida en que son efectivos en su resolución de violencia.

b. Aportes de *Tengo miedo torero* a una estética no-violenta de la representación

A lo largo de este trabajo quise exponer y examinar una serie de elementos en *Tengo miedo torero* que logran evitar y contrarrestar diferentes formas de violencia representativa. Lo hice siguiendo dos ejes de análisis: 1. La representación del otro, como espacio para desconfigurar la otredad, que en el texto se asenta sobre una forma de violencia simbólica: el estereotipo. Dentro de este eje estudié el trabajo del narrador de la novela frente a los dos personajes principales, la Loca y el dictador, mostrando de qué manera, simultáneamente, presenta y desconfigura su otredad. Esto con matices para el dictador, en su caso es preferible hablar de complejización. 2. La construcción de subjetividad, como espacio de respuesta a representaciones que hayan sido impuestas sobre el sujeto y que de algún modo lo violenten. Aquí analicé la construcción del personaje de la Loca, quien, a partir de varios dispositivos, se fabrica una subjetividad que subsana los efectos de distintas violencias que se han proyectado sobre ella.

En la novela, como se ha visto, los efectos de la violencia se desmontan a través de varios mecanismos. En primer lugar se encuentra la re-significación del lenguaje, que se activa con la introducción de la lengua marucha, y que concuerda con una de las propuestas de Hall para revertir los estereotipos: movilizar el sentido desde el interior de la representación. Pensando en el carácter discursivo de la representación y en su inserción en dinámicas de poder, la re-significación activa luchas al interior del lenguaje. Por un lado, afirma el derecho a apropiarse del lenguaje para construir unas representaciones que signifiquen la homosexualidad y la pobreza de una manera que sea más justa con el representado. Por el otro, puesto que el lenguaje juega un papel fundamental en los procesos de construcción de subjetividades e identidades, la re-significación se puede poner al servicio de una lucha por re-construirlas y re-posicionarlas. Como aporte de la novela a una estética no-violenta, resalto entonces la demostración de que para rebatir los efectos violentos de unas representaciones concretas no es indispensable atacar el uso del lenguaje o discutirlo explícitamente; en algunos casos puede ser más efectivo movilizar el sentido, y, en esa medida, deshacer el carácter violento. De igual manera, se pueden incorporar a un ejercicio representativo tipos y estereotipos que originalmente operen en contra del representado (lo reduzcan, lo naturalicen, etc.), y revertirlos al re-significarlos.

La construcción de subjetividades e identidades es otro de los mecanismos de resolución de violencia en la novela. Se debe considerar que las representaciones que buscan significar una identidad tienden a hacer inclusiones y exclusiones, resaltan algo y suprimen otra cosa. Por esta razón he dicho que una de las formas de violencia simbólica que se han ejecutado en contra de la Loca es la imposición de una identidad homosexual determinada socialmente: en su caso, de homosexual pobre, el ejercicio de su sexualidad había sido restringido a zonas marginales de la ciudad, y dentro de esos ámbitos, debido a las dinámicas de relaciones interpersonales que concentran, no podía aspirar al amor del modelo melodramático (el que ella desea) o a habitar un espacio doméstico. Sin hablar de que su salida de esos entornos dependió de que adoptara un trabajo aceptado para una persona como ella: se hizo costurera; a pesar de que es un trabajo que ella realiza con cariño, no fue del todo una elección, más bien su única opción. Además, esa identidad impuesta socialmente viene cargada de los significados negativos que resultan de la

homofobia y del rechazo al afeminamiento. Por esta razón, la construcción de subjetividad de la Loca se presenta al mismo tiempo como resistencia y alternativa: es resistencia a imposiciones identitarias, y los dispositivos por medio de los cuales se construye proponen alternativas para resolver los efectos de la violencia real y simbólica de la que ha sido receptora.

Entonces, el segundo aporte del texto a una estética no-violenta, muy de la mano de la resignificación del lenguaje, tiene que ver con la respuesta del sujeto ante representaciones que lo violenten, lo reduzcan, lo falseen o lo naturalicen en una identidad social inmutable. Cualquier respuesta va a incidir en su construcción de subjetividad. El sujeto puede reaccionar buscando, a su vez, ejercer algún tipo de violencia simbólica en contra de quien así lo haya representado, o puede evitar hacerlo, deteniendo la reproducción de violencia. Puede además subsanar y resolver sus efectos construyendo su subjetividad sobre unos dispositivos que de algún modo le permitan re-posicionarse frente a aquello violentado. Así, a la marginación de un tipo de deseo sexual, se le opone la articulación de éste con un deseo romántico, y la consecuente inserción en una lógica romántica popular, ampliamente propagada en la sociedad; a la violencia en el sexo no se responde con más violencia, ni con reclamos o lamentos (algo que indicaría que no han sido sanados sus efectos), sino con ternura en el sexo. En este sentido es muy importante resaltar en el texto su resistencia a victimizar a la Loca, una práctica representativa que la forzaría a permanecer en la condición de víctima, de cierta forma la confinaría a los efectos de la violencia. No se produce de parte del narrador, ni del personaje. Es distinto el victimismo melodramático, que responde a un esquema representativo que la Loca emula, utilizándolo para construir discursivamente su realidad de una manera que encuentra más deseable.

Es interesante plantear la posibilidad de un principio de no-violencia en la novela. En el caso de la Loca, tanto en la representación que hace el narrador de ella, como en su construcción de subjetividad, considero que se cumple cabalmente. Para el caso del dictador, puedo proponer que su identidad es re-construida allí en donde el texto insiste en reconocerle rasgos de una humanidad que podrían negársele (por rencor, quizás), y que abre un pequeño espacio para la vinculación. En la medida en que se comprenden los

miedos del dictador, es posible comprender el daño que también a él le causa su propia violencia. Claro que Augusto es violentado en la parodia de su discurso y ridiculizado de principio a fin por su esposa: es desposeído de todo poder simbólico, ni siquiera sus impulsos de ejecutar un poder real (ej. mandar desaparecer al cadete amanerado) llegan a ser satisfechos. Pero el texto también se ha negado a suprimir un aspecto humano de su identidad, lo que me llevó a afirmar que esa parte de su representación expresaba un acto de coherencia narrativa con la representación de la Loca. Sin embargo, algunos de los recursos que en el caso de la protagonista son utilizados para resolver violencia, en el de Augusto sirven a propósitos contrarios: la tipificación y el humor son utilizados dentro de la parodia que lo invalida. Con respecto a esto, más que un aporte, la novela me planteó una pregunta sobre la estética no-violenta: ¿existen límites para la no-violencia?, ¿en algún momento puede empezar a ser vista como inacción ante situaciones cuya representación debe proferir una denuncia? Es decir, ¿es posible cumplir con un principio que dicta que la violencia nunca es necesaria?

c. Reflexiones finales

Desde que empecé a preguntarme por la influencia de la literatura en la configuración de miradas violentas o no-violentas, he observado que este asunto no siempre es contemplado como un problema. Se responsabiliza con más facilidad al cine, a la televisión y a los videojuegos de la enseñanza de formas de pensar y comportamientos violentos, probablemente porque son medios con mayores índices de consumo. Si bien no se trata de ir adjudicando culpas, sí creo que es necesario reflexionar sobre la manera en que algunos textos literarios pueden estar construyendo lectores violentos. Y como contraparte, también es muy pertinente estudiar otras obras que, quizás, puedan estar desmontando las lógicas violentas de sus lectores. Dentro de una sociedad que nos hemos acostumbrado a asumir violenta, es fundamental que el tema de la violencia representativa sea incorporado a las discusiones sobre el papel de la literatura en la construcción de imaginarios y de sujetos sociales.

El problema de tesis que me he planteado cobra vigencia cada día. He pasado casi toda mi vida en una ciudad (delimitada, una ciudad dentro de la ciudad) que sólo a veces es

considerada en su relación con una violencia, “La violencia” del país, larga y compleja, que se ve en las noticias y que suele ignorarse en las caras de muchos habitantes marginales; una violencia que se supone externa y cuyos efectos no parecen tan tangibles. También he pasado estos años en una ciudad marcada por la llamada violencia urbana, una ciudad construida sobre un imaginario colectivo que se compone de miedos y desconfianza y que es alimentado constantemente por nuestros medios de comunicación. Sobre todo, he vivido en una sociedad marcada por pequeños, muchos, actos cotidianos de violencia que evidencian una fuerte desvinculación entre las personas. Es fácil observarlo en cualquier lugar con filas, en cualquier medio de transporte público, en las redes sociales, siempre que se abre algún espacio para opinar sobre sucesos relevantes o irrelevantes. Es un gran entramado de violencia simbólica y discursiva. Considero que esto no ocurre porque las personas deliberadamente quieran participar de actos violentos, sino porque sus subjetividades (siguiendo a Belsey) han sido concebidas y construidas sobre la lógica de ese entramado y tienden a desarrollarse siguiendo esa línea. Además, tengo la impresión de que, en general, mi sociedad presenta profundas fallas en algo que quiero llamar “educación emocional”, con lo que me refiero a que culturalmente no aprendemos mecanismos que nos permitan descifrar, comprender y resolver nuestros miedos, y esto es un problema, porque la dificultad o incapacidad de una persona para deshacer o controlar sus miedos puede conducir a comportamientos violentos. Los medios de comunicación y el arte, que elaboran representaciones de la realidad (significándola), pueden jugar un papel muy importante en el desarrollo de estos procesos.

La violencia de los hechos que ocurren en la ciudad es real, y también lo es la de los comunicados, y la de algunas obras que dicen retratar la vida en esta urbe. En varias oportunidades me ha molestado encontrarme con textos que me exigen aceptar ser agredida para descubrir esferas de la ciudad que no conozco, o que sí conozco pero cuyas dinámicas se supone que no comprendo. También me he encontrado con posturas que celebran la espectacularidad de la violencia en la creación literaria, la crudeza y lo descarnado de las representaciones, la forma en que el lector no puede evadirlo, pero que no siempre cuestionan el sentido de esa violencia. Es cierto que, en la mayoría de ocasiones, estos encuentros han tenido lugar por fuera de la academia literaria que he conocido; es decir, por fuera de un entorno que constantemente solicita reflexiones críticas sobre los textos. Pero

no hace falta ahondar en que esa academia acoge a un porcentaje mínimo de los lectores en Bogotá. Tanta más importancia tienen entonces las reflexiones sobre la violencia que se produzcan al interior de las representaciones literarias, que constituyen prácticas discursivas en sí mismas. Vale la pena plantearse varias preguntas al respecto: ¿cómo es significada la violencia que retratan y que construyen?, ¿la proponen como un elemento importante en la definición de una identidad urbana, como algo que significa el ser bogotano y el habitar esta ciudad?, ¿insinúan que se trata de un rasgo cultural inevitable e inmutable? ¿Cuáles aspectos de la violencia incluyen y cuáles excluyen, y esto qué implicaciones éticas y políticas tiene? Igual de importante es indagar por las formas de violencia simbólica (o la ausencia de ella) en las representaciones, bien sea que se proyecten sobre lo representado o hacia el lector. ¿Imponen una condición para la lectura en donde debo aceptar que me interpielen de modo violento?, ¿interpielan a una subjetividad que debe ser violenta para participar de la comunicación? ¿Con qué propósito, qué reflexiones suscitan? He dicho que no es deber de la literatura resolver la violencia que representa, ni comprometerse con estéticas no-violentas que tengan el potencial de construir miradas acordes en los lectores. Pero, en una sociedad como la nuestra, todas estas cuestiones inevitablemente conducen a una pregunta por la responsabilidad social del arte. ¿Es posible que la literatura contribuya a la solución de ciertas formas de violencia presentes en nuestra sociedad, construyendo lectores menos violentos? Es importante recordar que la no-violencia, tal y como se ha comprobado en varias oportunidades, es un mecanismo de poder que puede modificar significativamente situaciones violentas.

Este trabajo me abre un camino de investigación que encuentro más que relevante, desde el cual se pueden actualizar discusiones alrededor del tema de la responsabilidad social del arte. Sus ramificaciones se pueden extender en muchas direcciones: por ejemplo, se puede concentrar en el estudio de la violencia representativa en las narrativas que más altos niveles de recepción tengan en un grupo social concreto. Como he dicho varias veces, me interesan más los casos contrarios, buscar en distintas obras aportes a una estética no-violenta de la representación. Esta búsqueda podría orientarse a la conformación de un corpus de obras que al abordar temas y situaciones de violencia, construyan representaciones que no la reproduzcan, de tal forma que los ejercicios representativos constituyan en sí mismos soluciones a algunos de los problemas que tocan. Utilizar este

criterio para definir un corpus de obras colombianas, podría llevar el estudio de representaciones de violencia en la literatura nacional al campo de la recepción, algo que sería interesante y pertinente, considerando que “la violencia del país” ocurre en tiempo presente y es algo con lo que el lector se relaciona de alguna manera a diario.

Un corpus de la no-violencia, dependiendo de sus límites geográficos y cronológicos, podría incorporar obras que detengan o deshagan la violencia a través de mecanismos muy diversos, que no siempre serían descubiertos buscando en los mismos lugares. Estas otras alternativas, en mi caso, están aún por identificar y comprender. Por ahora, quiero anotar que el esquema que he planteado para el análisis de esta novela de Lemebel se podría enriquecer considerando otro caso semejante. *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, comparte con *Tengo miedo torero* el hecho de que logran construir desde unos personajes (la Loca y Molina) esferas de ternura, compasión y nobleza que se vuelven impenetrables para la violencia, algo que hace de estos sujetos focos de no-violencia que (creo) no pueden sino conmover y cuestionar al lector. Sería muy interesante entonces continuar esta línea investigativa con un estudio sobre las formas de la no-violencia en ese texto de Puig. Por un lado, presenta cercanías con la novela de Lemebel: de nuevo una dictadura en el cono sur y un homosexual “enamorado” (vinculado emocionalmente) de un militante de izquierda heterosexual; pero también distancias: la violencia es más cruenta, Puig no sólo desmonta formas de violencia simbólica, sino que resuelve los efectos de torturas físicas y condiciones de vida muy precarias, por lo que es posible que en términos de no-violencia este texto vaya incluso más lejos. Allí sería estupendo analizar la función de los silencios (tan bien puestos), de la estructura dialógica, de la compasión en el sexo, como aportes a esa estética que persigo. Me queda como una gran inquietud a futuro.

Bibliografía

Arboleda Ríos, Paola. “¿Ser o estar “queer” en Latinoamérica? El devenir emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arenas”. En *Íconos, Revista de Ciencias Sociales*. Num. 39., 2011. 111-121.

Barrera Tyszka, Alberto. “El amor nunca falla”. En *Revista Arcadia*. Especial: La educación sentimental de América Latina. Núm. 96, Sept. 2012. 11-12.

Belsey, Catherine. “Constructing the Subject: Deconstructing the Text”. En *Contemporary Literary Criticism. Literary and cultural studies*. Eds: Robert Con Davis y Ronald Schleifer. Third Edition. New York: Longman, 1994. 355-369.

Bianchi, Paula Daniela. “Cuerpos travestis en los discursos ficcionales latinoamericanos”. En *Orbis Tertius: Revista de teoría y crítica literaria*. Vol. 14, No. 15, 2009. 1-8. Consultado 19/08/2013. Disponible en:

<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-15/06.%20Bianchi.pdf>

Blanco, Fernando. “Homoerotismo en la Narrativa Chilena post Pinochet”. En *Revista Nuestra América* No. 7, Agosto-Diciembre 2009. 59-74.

Blanco, Fernando. “Ciudad sitiada, ciudad sidada. Notas de lectura para *Tengo miedo, torero* de Pedro Lemebel”. En *Cyber Humanitatis, Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile*, N° 20 (Primavera 2001). Consultado 19/08/2013. Disponible en:

<http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/20/texto1.html>

Candia, Ivan. “Tengo miedo torero: Siete tacos de aguja contra el toro rabioso”. En *Crítica.cl, Revista Latinoamericana de ensayo*. Artículo publicado el 06/06/2004. Consultado 31/08/2013. Disponible en:

<http://critica.cl/literatura/tengo-miedo-torero-siete-tacos-de-aguja-contra-el-toro-rabioso>

Espinosa Mendoza, Norge. “Puig, Paz, Lemebel: la sexualidad como revolución”. En *Revista de la Casa de las Américas*. Semana Lemebel. No. 246, 2007. 80-87.

González Cangas, Yanko. “Etnografía persistente: Lemebel o el poder cognitivo de la metáfora”. En *Atenea*, Núm. 496, 2007. 161-165.

Hall, Stuart (Ed.). *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: The Open University, 1997.

Kulawik, Krzysztof. *Travestismo lingüístico. El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2009.

Lemebel, Pedro. "Hablo por mi diferencia" [1986]. En Sutherland, Juan Pablo (Comp.). *A corazón abierto: geografía literaria de la homosexualidad en Chile*. Santiago: Ed. Sudamericana, 2002. 35-39

Lemebel, Pedro. *Tengo miedo torero*. Sexta Ed. Santiago: Seix Barral, 2004.

Lillo C., Mario. "La novela de la dictadura en Chile". En *Alpha* No. 29, Diciembre 2009. 41-54.

López, Berta. "La construcción de "la loca" en dos novelas chilenas: *El lugar sin límites* de José Donoso y *Tengo Miedo Torero* de Pedro Lemebel". En *Acta Literaria* No. 42 I Sem, 2011. 79-112.

López, Berta. "Tengo Miedo Torero, de Pedro Lemebel: ruptura y testimonio". En *Estudios filológicos* No. 40, 2005. 121-129.

Maristany, José Javier. "¿Una teoría queer latinoamericana?: Postestructuralismo y políticas de la identidad en Lemebel". En *Lectures du genre* [en línea], núm. 4: Lecturas queer desde el Cono Sur. 2008. 17-25. Consultado 15/08/2013. Disponible en: http://www.lecturesdugendre.fr/Lectures_du_genre_4/Maristany_files/MARISTANY.pdf

Monsiváis, Carlos. "Del barroco desclosetado". En *Revista de la Universidad de México*, núm. 42, Agosto, 2007. 5-12.

Morales, Leonidas. "Pedro Lemebel: género y sociedad". En *Aisthesis*, núm. 46, Diciembre 2009. 222-235.

Neyret, Juan Pablo. "Entre acción y actuación: La politización del kitsch en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel". En *Revista de Estudios Literarios* No.36, 2007. Consultado 15/01/2014. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/puiglebe.html>

Silva Alves, Wanderlan da. "Fronteras del deseo: melodrama y crítica social en *Tengo Miedo Torero*, de Pedro Lemebel". En *Estudios de Literatura*, No. 3, 2012. 181-204.

Tapia, Rosa. "Dictadores y travestis: transexualidad e identidad nacional en la narrativa de Eduardo Mendicutti y Pedro Lemebel". En *Nueva Revista del Pacífico*, No. 53, 2008. 181-193. Consultado 15/01/2014. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/28241473/Dictadores-y-Travestis-Transexualidad-e-Identidad-Nacional-en-La-Narrativa-de-Eduardo-Mendicutti-y-Pedro-Lemebel>

Zurbano, Roberto. "Pedro Lemebel o el triángulo del deseo iletrado". En *Revista de la Casa de las Américas*. Semana Lemebel. No. 246, 2007. 103-107.