

FRONTERAS DEL DESEO: MELODRAMA Y CRÍTICA
SOCIAL EN *TENGO MIEDO TORERO*,
DE PEDRO LEMEBEL

WANDERLAN DA SILVA ALVES
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

En cualquier caso, una cosa es cierta: las lecturas del escritor latinoamericano no son nunca inocentes. No podrían nunca serlo. (Silviano Santiago, “El entrelugar del discurso latinoamericano”).¹

La primera novela del escritor chileno contemporáneo Pedro Lemebel,² *Tengo miedo torero*, que se publicó en el año 2001, presenta una narrativa cuyo carácter melodramático corresponde a un importante despliegue de una de las tendencias en la producción novelística hispanoamericana desde que ha empezado el desarrollo de

¹ “Em todo caso, uma coisa é certa: as leituras do escritor latino-americano não são nunca inocentes. Não poderiam nunca sê-lo.” (Silviano Santiago, “O entre-lugar do discurso latino-americano”) (traducción mía del portugués).

² Pedro Lemebel nació en Santiago de Chile en 1952, y se ha hecho conocido especialmente por sus crónicas urbanas. A lo largo de la dictadura chilena sus crónicas eran leídas desde emisoras de radiodifusión, pero luego de la caída del régimen militar dichos textos se han recogido y publicado en libros y, además, el autor siguió escribiendo en ese género. Actualmente son los siguientes los títulos bajo los cuales sus crónicas están publicadas: *La esquina es mi corazón* (1995), *Loco afán* (1996), *De perlas y cicatrices* (1998), *Zanjón de la aguada* (2003), *Adiós, mariquita linda* (2005) y *Serenata cafiola* (2008). El autor tiene publicados, asimismo, seis cuentos en una antología titulada *Incontables* (1986) y la novela *Tengo miedo torero* (2001).

cierta vertiente de lo que se ha llamado novela del *postboom*, producida entre mediados de los años 60 y fines de los 80 del siglo XX (Rama, 2005), que ha sido intensamente influenciada por el cine y por la cultura de masas. En cuanto a la producción literaria de Lemebel, los aspectos escénicos que en *Tengo miedo torero* constituyen algunos de los recursos que aportan el efecto melodramático a su escritura, se relacionan, además, con su experiencia personal como actor-*performancer*, llevada a cabo, particularmente, en sus intervenciones como miembro del colectivo *Yeguas del apocalipsis*, que, en los años 80, promovió en Chile un amplio trabajo en fotografías, artes plásticas y *performances*. El nombre del grupo es claramente una parodia a los Caballeros del Apocalipsis que aparecen en el libro bíblico del *Apocalipsis*, pero, más allá de ello, constituye una afirmación crítica de las categorías de género en la sociedad chilena de la época, pues en Chile, en lenguaje vulgar, “yegua” connota asimismo al homosexual, especialmente cuando el hablante se refiere a individuos visiblemente afeminados y amanerados. Bajo la dictadura, ya la constitución y la caracterización del grupo señalan su carácter de enfrentamiento contracultural que, de hecho, tiene sus trabajos, los cuales echan una mirada crítica hacia el contexto social inmediatamente vinculado con el régimen militar y aún reivindican cierta politización de las minorías, de las que, incluso, el propio Lemebel forma parte como homosexual y militante político públicamente declarado.³ En alguna manera, dicha acción política apunta hacia la concepción de que la sexualidad puede crear relaciones humanas netamente politizadas sin que por ello se sujete a la organización represiva que la sociedad en general (y las dictatoriales y autoritarias todavía más) suele imponer a los individuos, incluso en lo que atañe a lo sexual (Marcuse, 1968).

Tengo miedo torero surge, según declara el autor en nota introductoria a la novela, de veinte páginas escritas a fines de los 80 y, más tarde, desarrolladas por él. Según Lemebel, por largo tiempo

³ Foster observa, por ejemplo, que se puede considerar a Lemebel “el primer escritor latinoamericano abiertamente gay que recibió una Beca Guggenheim por su trabajo” (Foster, 2008: 937), hecho que, paradójicamente, confirma su condición como perteneciente a una minoría cuya condición sexual suele ser reprimida y punida socialmente. En su caso, eso se relaciona con el hecho de que no sólo es homosexual, sino que, a diferencia de muchos escritores homosexuales latinoamericanos, su obra constituye una persistente representación de la vida gay en Latinoamérica.

dichas páginas han permanecido “traspapeladas entre abanicos, medias de encaje y cosméticos que mancharon de rouge la caligrafía romancera de sus letras” (Lemebel, 2001: 7). En cierto modo, esa presentación nos sugiere ya el carácter intencionalmente adornado de la narrativa de la novela, en la que los “abanicos”, el “rouge” y las “medias de encaje”, sirven, al igual que dichos objetos han servido para guardar y disfrazar los manuscritos iniciales del texto, de recurso para desplegar el pasado reciente de la historia chilena, manchándola un poco con la visión novelera del mundo, que el texto nos presenta bajo la perspectiva de su protagonista. Hay que tener en cuenta, aún, en cuanto a la nota que introduce *Tengo miedo torero*, que en ella queda sugerida alguna vinculación biográfica de algunos de los personajes y ciertas situaciones presentes en la diégesis de la novela con algunos individuos que, de hecho, vivieron en Santiago de Chile en los años 80, quienes pueden ser o haber sido, quizás, amigos o conocidos de Lemebel. En la dedicatoria que hace, entre otros, “a la vieja del almacén, copuchenta como ella sola pero una tumba a la hora de las preguntas. Y también a la casa, donde revolotearon eléctricas utopías en la noche púrpura de aquel tiempo” (Lemebel, 2001: 7), se puede identificar un personaje secundario de la novela –la vieja que es dueña de un pequeño almacén del que el protagonista es vecino, adonde más de una vez él ha ido a utilizar el teléfono, incluso para tratar de asuntos guerrilleros– y la propia casa que, en la novela, es donde vive el protagonista. La alusión a las reuniones marcadas por la utopía también remite a los encuentros para tratar de asuntos políticos que, en la narrativa, ocurrieron en esa casa a lo largo de meses en el año 1986. En ese sentido, entonces, se percibe cierta identificación en el plano enunciativo entre el personaje protagonista de la narrativa y su instancia autoral, potencialmente identificable, obviamente, con Lemebel.

El argumento (Tomachevski, 2004) de *Tengo miedo torero* es, sucintamente, el siguiente: en 1986 en Santiago de Chile, un homosexual (por lo pronto, lo vamos a llamar así, nomás) aparentemente enajenado respecto a la situación política e histórica de lo cotidiano, conoce azarosamente a un joven y bello estudiante y guerrillero. A partir de ello, se enamora del joven y le dedica su vida, al fin incursionándose en las actividades políticas del grupo del que forma parte el joven, que hace oposición al régimen militar comandado por el general Augusto Pinochet.

Muy probablemente el lector habrá reconocido en esa síntesis la

semejanza con otra ficción hispanoamericana, la que se desarrolla en la novela *El beso de la mujer araña* (1976), del argentino Manuel Puig. Las relaciones son evidentes, no sólo porque el personaje protagonista de la narrativa de Lemebel corresponde en la figuración a Molina, de Puig, su “pareja” protagonista es también un guerrillero y la constitución del argumento es semejante, sino porque, como ha observado Silvano Santiago (2008), las novelas de Puig, desde *Boquitas pintadas* (1969), *The Buenos Aires affair* (1973) y *El beso de la mujer araña*, constituyen, en Latinoamérica, el origen de una tendencia hacia el “texto maricón” (la expresión es del crítico), es decir, marcado por el deseo sexual velado –más bien en la primera de las tres novelas– y por la creación de protagonistas que permiten una inmediata identificación (en el nivel del deseo) con un cierto modelo latinoamericano de homosexual (que, quizás, podría ser, asimismo, lector suyo) aficionado al estrellato de las películas sentimentales hollywoodienses o aún hispanoamericanas.⁴ Pero hay que señalar por lo menos algunas diferencias importantes respecto al texto de Puig: el guerrillero y la guerrilla. El guerrillero de Lemebel es joven (estudiante), y la guerrilla en *Tengo miedo torero* es más bien urbana, mientras que en Puig la noción de guerrillero está más identificada con la imagen del Che Guevara que se ha popularizado en los medios de comunicación y, por lo tanto, aún marcada por la guerrilla rural.

En *Tengo miedo torero*, el personaje protagonista, la Loca del Frente, cuya configuración es netamente popular ya por su nombre o, aún mejor, por la ausencia de un nombre, “sin saber sabiéndolo” o “sin querer queriendo”, le ayuda al grupo guerrillero que se opone a la

⁴ Nos sorprende, sin embargo, la valoración negativa de Santiago (2008) hacia *El beso de la mujer araña* en su artículo. El autor, que elogia *Boquitas pintadas* e, incluso, *The Buenos Aires affair*, critica duramente la tercera novela, considerándola un *best-seller* creado a partir del modelo que el propio Puig había inventado en las novelas anteriores. Al parecer, Santiago no percibe o, más bien, no acepta el trabajo paródico de Puig con los géneros y las formas escriturales diversas y en general aportadas por la cultura de masa y la industria cultural en la novela, desde los *mass media* hasta los géneros textuales científicos, hecho que lo lleva a negarle el valor estéticamente relevante, aunque reconoce en ella, condenándolo en cierto modo, su responsabilidad social. En ese sentido, el crítico se pone en contra de gran parte de los estudios en torno a la novelística de Puig y a la producción narrativa del postboom latinoamericano. Véase, por ejemplo: Santos (1993), Mattos (1993), Fabry (1998), Jasinski (1998), Chiampi (1996) y Jill-Levine (2002). Hay que hacer referencia, por otra parte, a Donald Shaw (2005), quien presenta una valoración semejante a la suya en torno a dicha novela, lo cual, a nuestro entender, es una visión equivocada o limitada.

dictadura de Pinochet en la preparación de un atentado al dictador, en un intento de derrumbar el gobierno militar. Por lo tanto, la motivación diegética que sostiene la narrativa es también histórica, pues precisamente en septiembre del año 1986 hubo en Chile un ataque en contra de Pinochet promovido por un grupo guerrillero en aquel entonces existente en Santiago, cuyas actividades se desplegaban en contra del dictador que había tomado el poder el 11 de septiembre de 1973, por medio del golpe de estado que provocó la caída y la muerte de Salvador Allende, presidente comunista elegido en elecciones democráticas en 1970. En la novela, la relación entre la Loca del Frente y las actividades de la guerrilla, sin embargo, no empiezan por la convicción ideológica de la Loca, sino por el deseo erótico que el joven Carlos le despierta.

En verdad, ante la coyuntura política de la primavera del 86, “año marcado a fuego de neumáticos humeando en las calles de Santiago comprimido por el patrullaje” (Lemebel, 2001: 9) y marcado, asimismo, por la promesa de que aquel año las cosas se cambiarían –“Qué ahora sí, que no pasa el 86, que 86 es el año” (Lemebel, 2001: 11)–, pues había en Santiago, en aquel entonces, una agitación de los movimientos políticos chilenos de izquierda con el objetivo de convocar manifestaciones para septiembre en contra del régimen dictatorial, el lector reconoce en el personaje protagonista de *Tengo miedo torero* a alguien que prefiere seguir su vida ordinaria a la par con sus programas de radio favoritos, como “Al compás del corazón” y “Noches de arrabal”, dedicados a la canción romántica, mucha vez de efecto *kitsch*. De ese modo, la Loca se lleva la vida escuchando canciones como la que da título a la novela, o “Bésame mucho” u otras cuyos versos aparecen sembrados en la narrativa, siempre en boca del personaje protagonista.

Involucrada en dicho clima, digamos, melodramático –téngase en cuenta que el término “melodrama” significa, en su origen, drama seguido de música, a lo mejor para suavizar o movilizar la atención del público hacia otros elementos o cuestiones no obligatoriamente relacionados con el drama de los individuos representados (Santos, 1993; Gear *et al.*, 1998)–, la Loca del frente conoce a Carlos en un mercado y él le pide un favor: que le guarde algunas cajas pesadas en su casa. Supuestamente creyendo que se trataba de “libros, pura literatura prohibida” (Lemebel, 2001: 12), nomás, el personaje protagonista acepta hacerle el favor, incluso porque Carlos se lo había pedido “Con ese timbre tan macho que no pudo negarse y el eco de

esa boca siguió sonando en su cabecita de pájara oxigenada” (Lemebel, 2001: 12). A partir de entonces, “fueron las reuniones, a medianoche, al alba” (Lemebel, 2001: 13), y Carlos se vale de la relación con la Loca y usa su casa como centro de discusiones y decisiones respecto a las operaciones que se están preparando en contra de Pinochet. La casa de la Loca, por su condición social (pobre) y su vida política (enajenada) no le llamaría la atención a nadie, constituyendo, pues, un lugar adecuado para el grupo.

A lo largo de la narrativa, sin embargo, queda cada vez más evidente algo que el propio personaje protagonista una vez le dice a Carlos en un paseo: “Es que tengo el alma de actriz. En realidad, no soy así, actúo solamente” (Lemebel, 2001: 25). La frase, que en el contexto en que aparece en la narrativa se refiere inmediatamente al amaneramiento de la Loca, amplía su alcance al observarse que apunta hacia ciertas características importantes de la novela, todas relacionadas con el personaje protagonista. Son: b) 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.

En la obra de Pedro Lemebel, 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. Su literatura 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 (Marcuse, 1968). 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

(Arboleda-Ríos, 2011) de la sociedad chilena bajo la dictadura de Pinochet. En torno a ello, la novela de Lemebel se inserta en un movimiento más grande, en el que

Indudablemente la década de 1980-1989 es importante para los derechos lesbigay/homoeróticos/homosexuales en América Latina. Es el momento en que las sociedades que experimentaron tiranías neofascistas, gobiernos militares masculinistas que estuvieron particularmente comprometidos en la persecución y opresión de las mujeres y las minorías sexuales (y, en algunos casos, los judíos), comenzaron a volver a la democracia constitucional: Argentina y Brasil a mediados de la década del ochenta, Chile y Uruguay a principios de la década del noventa; y también podríamos agregar a la lista a Paraguay, aunque la dictadura militar que soportó en la misma época fue más personalista que neofascista (Foster, 2008: 923).

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.⁵

Al considerar, además, que la perspectiva narrativa de Lemebel se identifica, en algunos puntos, con la biografía del autor en lo que respecta a las cuestiones de género y de militancia política de izquierda, notamos que la *Loca del Frente*, ya en su nombre, carga la marca de género que la ubica en un contexto particular y le ofrece un lugar posible de enunciación: “la loca”. El personaje pertenece a una categoría que constituye una identidad de género cuyo paradigma, actualmente, se ha extinguido: la loca. Según Neyret (2007), la loca caracteriza una de las identidades de género homosexual que, sin embargo, no se relaciona con el universo gay de modelo ideológico y cultural estadounidense, el cual, a su vez, está directamente ubicado en el ámbito de la sociedad de consumo y sus valores. La loca se identifica, por otra parte, con el universo femenino, aunque

⁵ En verdad, según Marcuse (1968), ya Freud entendía que las relaciones sociales se despliegan a partir de vínculos libidinales (sublimados o no) tanto heterosexuales como homosexuales, hecho que se manifestaría como muestra de una duradera cultura en expansión.

biológicamente se trate de hombre(s), y se marca por la adhesión del individuo a las maneras y concepciones exageradas que intentan producir el efecto de femineidad deseado. Se trata de una categoría de la homosexualidad masculina común en la América Latina de la primera mitad del siglo XX, que, según Green (2010) comienza a dar muestras de crisis a mediados de los años 60, cuando empieza a configurarse una identidad gay de clase media que, progresivamente, intenta borrar, por lo menos en la superficie, las diferencias entre el ser *queer* norteamericano y el latinoamericano.

En el contexto de la novela *Tengo miedo torero*, es dicha condición de travesti que le asigna al personaje protagonista las condiciones necesarias para desempeñarse en su *performance*, pues, acostumbrada a vivir bajo una condición sexual y, por ende, política marcada por la *performance* del cuerpo por razones de identidad—la Loca del Frente es representante de una categoría híbrida sin lugar determinado—, ella se muestra, asimismo, lista para actuar en su relación con Carlos y, aún, en sus relaciones en el tejido social. En su condición rara, en el sentido freudiano (Freud, 1987), eso es, como síntesis del desorden y de lo que no encuentra un lugar definido en una sociedad obsesionada con el orden y la normatividad, la Loca demuestra una gran destreza para la resistencia a las imposiciones del sistema político y económico que otras categorías sociales no presentan (o, en su época, ya no presentaban) más. Ello justificaría, incluso, la opción por el personaje, en la novela: un modelo sexual identificado con una visión de lo femenino ya en crisis desde los años 60 por lo menos, pero que corresponde a la actuación y a los artificios de la Loca, quien, aunque cree de verdad en los valores de femineidad de que se hace cargo, halla en dichos valores la posibilidad de expresar (a su modo) en su presente una relación ambivalente con el objeto de deseo perdido o esperado, identificado inmediatamente con Carlos, pero, simbólicamente, identificado con el amor y la libertad. Es decir, la Loca del frente obra del modo como lo hace porque no pertenece a ninguna categoría definida que pueda ser movilizada por la industria cultural y por el mercado, por su condición de frontera. Su lugar dinámico de enunciación le posibilita la acción/actuación ambiguamente politizada, en la narrativa.⁶

⁶ El lugar discursivo desde donde enuncia el personaje protagonista de la novela de Lemebel también constituye un rasgo heredado de cierta tendencia de la novela del postboom que dialoga con los *mass media* y los productos de masa en general, de que Puig y otros escritores latinoamericanos son representantes. Lo entendemos

Luego de haberse comportado como un individuo totalmente enajenado respecto a los objetos que Carlos había guardado en su casa, la Loca del Frente empieza a dar muestras de que su enajenación (que a lo mejor realmente corresponde a una parte de la verdad, en alguna medida), forma parte asimismo de su trayectoria de actuación y *performance*, un modo de, por una parte, articular su deseo de que Carlos la vea como una verdadera y enamorada mujer y, por otra, de evitar cualquier desconfianza respecto a su conciencia de las actividades del grupo y del movimiento en su casa tanto por parte de los propios guerrilleros como de la vecindad. En la víspera del ataque a Pinochet (sobre el que realmente la Loca del Frente no tenía muchas informaciones), el personaje protagonista sostiene una charla con Carlos en la que queda evidente su actuación. Carlos va a su casa a coger las últimas cajas que todavía quedaban allá, y entablan el siguiente diálogo:

vino sólo a retirar las últimas cajas y el tubo de acero que se lo llevó forrado en el tafetán con vuelos de encajes que ella le había confeccionado. ¿Te molesta que me lo lleve así? Me da lo mismo, pero si tú quieres ocultar lo que es, así se ve más llamativo. ¿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 (LEMEBEL, 2001: 120).

Tal artificio corresponde, según Morales (2009), a la expresión espectacular de un tiempo en que la utopía, en el modelo del mayo del 68 o de la Revolución Cubana de 1959, constituye una ausencia por sus imposibilidades y fracasos, como ocurre, de hecho, en la novela de Lemebel, al recrear en la ficción el fracasado ataque a Pinochet. Incluso, es significativo, en cuanto a ello, que la Loca del Frente es el único personaje entre los más relevantes de la novela (salvo los personajes políticos) que ha vivido el momento anterior al golpe, eso

como un entrelugar, es decir, un medio netamente dinámico, en movimiento, lleno de tensiones, intercambios discursivos y culturales y elaboraciones simbólicas creado *por* y *en el* lenguaje a partir de diversos códigos. Se trata, pues, de un proceso que dialoga con la noción de hibridación (Canclini, 1998; 2003), en que procesos y prácticas socioculturales anteriormente existentes se asocian para la creación de nuevas estructuras, prácticas y valores simbólicos y expresivos en distintos campos, especialmente en el ámbito de las artes y de la literatura contemporánea, en Latinoamérica (Alves, 2010).

es, el gobierno de Allende. De ese modo, la actuación de la Loca del Frente, que puede realmente suponer una fuga hacia la banalidad por medio del melodrama –pues uno de los aspectos de dicha fuga es su idealización amorosa hacia Carlos–, por otra parte alcanza otros matices, ya que el personaje protagonista simula no saber que Carlos lo está usando y aparenta no saber que las cajas encerradas en su casa contienen armas. La Loca llega, incluso, a disfrazar las cajas con vuelos de encaje, un artificio típicamente neobarroco (Sarduy, 1979) que le asigna una mirada estética hacia lo político y lo sexual, en la narrativa, como hemos visto en el pasaje de arriba, hecho que potencia la ambigüedad de su participación en la preparación del ataque y, a la vez, explora el carácter estético de la situación de pobreza y violencia bajo la que se encuentra el personaje. Además, la Loca busca disimular, en gran parte de la narrativa, su amor hacia Carlos, y en eso expresa una vez más su condición de enunciación basada en la metáfora y en el desvío que ambiguamente politizan sus acciones. En cierto modo, la actuación intensifica su experiencia de género, como individuo que trasgrede roles y fronteras socialmente aceptables en toda su vida (Green, 2001). El contexto de la Loca, de 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– resulta en un intento de difusión de valores lingüísticos igualitarios en una sociedad jerárquicamente estructurada. La *performance* de la Loca se resiste a domesticarse y obra en contra de la automatización de la percepción, rehusándose a olvidar lo que los poderes dominantes puedan intentar borrar, poniendo en escena los eventos-ficciones que su actuación rescatan: las dictaduras, los golpes militares, las guerras, los silencios, los sometimientos de las minorías, la enajenación, etc. (Ravetti, 2008).

Aunque los resultados del artificio sean dudosos, él tiene validez en sí mismo, puesto que reivindica un lugar de sujeto para (los) individuos que no tienen lugar junto a las instancias formales del lenguaje. En la enunciación de la Loca del Frente se comunica no sólo lo propiamente dicho –su enajenación, sus deseos homoeróticos, sus miedos–, sino también la ausencia de un lugar desde donde individuos sin lugar definido en las categorías sociales puedan enunciar(se) con seguridad. Paradójicamente, la narrativa de Lemebel convierte dicha condición de enunciación en un lugar destituido, *a priori*, de responsabilidades y crea, de ese modo, un lugar menos sometido a las coerciones de la violencia y el autoritarismo vigentes, donde el

individuo representado queda sin la necesidad inmediata de seguir la lógica del poder amenazador, y realiza un esfuerzo válido para salvarse (Agamben, 2008; Foucault, 1978). En la novela, cuando la Loca dice “yo”, ¿quién habla? (Benveniste, 1989). ¿Él? ¿Ella? Es decir, la condición de frontera le(s) concede alguna fuerza enunciativa a aquello(s) que parece(n) haber quedado fuera del lenguaje –pues ése es el lugar de enunciación de la Loca–, pero cuya existencia la enunciación legitima y reconoce, aunque problemáticamente y por recursos cuya fuerza es incierta, como la *performance*. Su lenguaje, aunque sin ser avalado jurídicamente en la lengua, recurre a la condición simultánea de estructura y acontecimiento (Pêcheux, 1990) que caracteriza todo discurso, para expresar tanto la potencia del sujeto como la impotencia del individuo bajo la inseguridad y las coerciones de la normatividad de las estructuras sociales. De hecho, en *Tengo miedo torero* la sexualidad deja de configurarse como amenaza a la cultura (en sentido amplio) y logra promover la creación y la salvación cultural cuando la Loca del Frente surge como el sujeto de su autorrealización y su trabajo corresponde, pues, a la búsqueda de una satisfacción colectiva y a una necesidad o deseo individual (Marcuse, 1968).

En ese sentido, la identidad de género del personaje protagonista se asocia directamente a su conciencia ambivalente en torno al contexto político y social de su presente. Como Molina, de Puig, la Loca del Frente se mete en actividades guerrilleras –ella transporta una vez materiales bélicos a integrantes del grupo revolucionario Frente Patriótico Manuel Rodríguez, además de prestarles su casa–, pero lo hace por amor a Carlos, realizándose asimismo, pues, como las heroínas románticas que tiene por modelo en las películas de Hollywood. No obstante, lo hace también demostrando un “poder hacer el bien” dedicado a cuidar a los suyos. Además, su convivencia cotidiana con Carlos y los otros del grupo guerrillero le despierta cierta conciencia de la coyuntura política y de la violencia por la que es responsable el régimen dictatorial de Pinochet (aunque no sólo él) en su presente.

En la diégesis, la Loca del Frente, que es una gran tejedora, atiende a las señoras de la alta sociedad (militar) chilena. Un día, luego de tejer una toalla que le había encargado la mujer de un coronel para las celebraciones del 11 de septiembre, el personaje protagonista toma un autobús para ir a llevar la toalla a la señora (a pesar de que cambia de idea en el camino y no se la entrega). En el colectivo, vive

la siguiente situación:

¿Qué le parece? Estos jóvenes de ahora, le murmuró una vieja de moño sentada a su lado. Mire estos zánganos que no tienen respeto y no le dan el asiento a nadie. Lo único que saben es andar tirando piedras y prendiendo barricadas. Están descontentos con algo, se atrevió a decir casi arremangando las palabras. ¿Y de qué? Mire usted qué bonito, sus padres trabajan para que estudien y ellos haciendo desórdenes y huelgas. No me va a decir que está de acuerdo con ellos? No le contestó, y acomodándose el asiento se sintió molesto por el comentario de ese charqui ahorcado de collares, esa vieja moño de cuete que siguió alharequeando como si hablara sola. No tienen ningún respeto, dónde vamos a parar. Entonces no aguantó más y las palabras le salieron a borbotones; mire, señora, yo creo que alguien tiene que decir algo en este país, las cosas que están pasando, y no todo está tan bien como dice el gobierno. Además, fíjese que en todas partes hay militares como si estuviéramos en guerra, y no se puede dormir con tanto balazo. Mirando a todos lados, la Loca del Frente se asustó al decir eso, porque en realidad nunca se había metido en política, pero el alegato le salió del alma. Varios estudiantes que venían escuchando la aplaudieron al tiempo que pifiaban a la mujer de los collares, quien refunfuñando se bajó de la micro mientras lanzaba un rosario de amenazas. Bah, uno tiene que defender lo que cree justo, se dijo, sorprendiéndose un poco de pensar así. Quizás un poquito de temor al decidirse a hablar de esos temas, más bien de defenderlo en público. Y con un relajamiento de felino orgullo, entornó los ojos pensando en Carlos, y lo vio sonreír alabando la proeza de su gesto (Lemebel, 2001: 55-56).

La experiencia del personaje protagonista se mantiene en la frontera entre la acción por amor y la acción por convicción política, pero, de todos modos, tiene validez porque enseña una posición de reivindicación de una voz y de un lugar enunciativo que se enfrente a los horrores de su presente y a los discursos identificados con el poder dominante (la vieja de collares es representante paradigmática de una clase que apoya al régimen militar sin tener conciencia de los horrores que la dictadura provocó en el ámbito humano y social en Chile), que, aun siendo víctimas de las coerciones y del control de la dictadura, no reconocen o no perciben el rol político que cumplen las acciones contrarias al gobierno militar. Dichos ratos de acción política de la Loca del Frente constituyen instantes de felicidad y de estímulo a la reflexión sobre el pasado, a pesar de que no llegan a promover un

estado de total satisfacción en los personajes ni en los individuos representados (Bauman, 1998).

Tengo miedo torero trae a colación tres visiones distintas, aunque conectadas, de la historia chilena: la perspectiva conservadora, que sólo muy tarde notó que la dictadura, más que preocupada por los tradicionales valores morales identificados con la patria, la familia y el capital, planeaba mantenerse absoluta y perpetuamente en el poder;⁷ la perspectiva revolucionaria de la época, identificada con diversos núcleos de izquierda homogéneamente clasificados como marxistas, que, en cierto modo, cuestionan la legitimidad del poder militar en Chile, pero, en sentido amplio, representan la reivindicación de los derechos sociales más allá de los ideales de clase; y la reciente perspectiva de reflexión en torno al pasado, identificada con el presente de publicación de la novela y con la época posterior al fin de la dictadura, que moviliza ruinas de la barbarie política hacia una reflexión crítica respecto a la sociedad chilena contemporánea, que aún hoy busca reconstruirse en medio a las marcas que ha dejado la dictadura (exilios, muertes, torturas, miedo, destrucción, memorias).

Dicha posibilidad crítica llevada a cabo en la novela se debe a que, en cuanto a la constitución del conflicto dramático (Tomachevski, 2004) presente en la diégesis, él se constituye a partir de una perspectiva doble, en que personajes enajenados y situaciones dramáticas marcadas por la cosificación de los individuos se alternan o interactúan con personajes ambivalentes y potencialmente críticos de su lugar dentro del tejido social y de las esferas de poder que interfieren en sus relaciones. Tal estrategia escritural sigue una corriente de la narrativa del postboom, y ya estaba presente en novelas como *El beso de la mujer araña*, *La tía Julia y el escribidor* (1977), de Vargas Llosa, en el ámbito hispanoamericano, o *Sangre de Coca Cola* (1980), de Roberto Drummond, en Brasil, entre otras (Alves, 2011).

En torno a *Tengo miedo torero*, Neyret (2007) tiene razón al defender que la actuación de la Loca del Frente alcanza el nivel de la acción política. Pero hay que tener en cuenta que es la motivación melodramática la que se manifiesta explícitamente como justificación

⁷ Situación que ya había sido denunciada en otra novela chilena sobre el tema, aunque algo distinta en la construcción, *La casa de los espíritus* (1982), de Isabel Allende, en la que el personaje senador Esteban Trueba es, a la vez, uno de los que han impulsado el golpe militar en Chile, por medio de sus contactos políticos, y una de sus mayores víctimas, al final.

de sus acciones: el personaje se dispone a los riesgos porque Carlos le parece “tan buen mozo”, “con esa boca de azucena mojada”, “ese timbre tan macho”. Sin embargo, es por ese camino que la Loca del Frente sale, asimismo, del armario político que oscurecía su conciencia histórica. A partir de ello, el personaje deja de ser una simple “loca” para convertirse en la “Loca del Frente”, referencia directa, en la novela, al grupo guerrillero chileno de la época llamado Frente Patriótico Manuel Rodríguez, de oposición a Pinochet. Su participación política le proporciona, pues, cierta condición ambigua de militante política de izquierda y se constituye en expresión de algún inconformismo político-social presente en las capas más bajas de la población chilena de entonces. En verdad:

De tanto escuchar transmisiones sobre ese tema había logrado sensibilizarse, emocionarse hasta vidriar sus ojos, escuchando los testimonios de esas señoras a quienes les habían arrebatado al marido, a un hijo, o a algún familiar en la noche espesa de la dictadura. Ahora se atrevía a decir dictadura y no gobierno militar (Lemebel, 2001: 113).

O sea, su condición de individuo aparentemente muy lejos de la situación de horror y violencia diariamente vehiculada por la radio se despliega hacia el desarrollo de cierta perspectiva ética en la Loca del Frente (Agamben, 2008), que la hace fusionar a su *performance* de loca enajenada una zona intersticial no directamente vinculada con las categorías sociales institucionalmente reconocidas, lo cual hace posible su testimonio y la denuncia de la fuerza de la opresión provocada por el régimen militar chileno hacia las masas y la población más pobre, particularmente. La Loca del Frente no siente el exilio de artistas o personas famosas en general, sino el sufrimiento de la mujer que ha quedado abandonada, de la madre que ha perdido al hijo y, por ende, del individuo anónimo que la dictadura estrujó y que la historia, por lo general, ni siquiera ha registrado. 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, es decir, en todos los lugares para los cuales los modelos de pureza suelen destinarse” (Bauman,

1998: 10).⁸ Y los modelos dictatoriales latinoamericanos del siglo XX fueron, asimismo, modelos basados en la idea de pureza, que jugaron con las nociones de etnia, género y clase.

De ese modo, *Tengo miedo torero* denuncia el resultado de procesos de modernización fallidos que no alcanzan a todos y provocan la estratificación social, de que en la novela la Loca es una de las víctimas. Él/ella poco a poco se da cuenta de que es víctima constante de distintas formas y niveles de opresión: por su clase social, por su divergencia ideológica y aún por su (homo)sexualidad. En verdad, la Loca del Frente, Penélope travestida, teje la espera (de los cambios) a partir de fragmentos de memoria (histórica) y de sus pequeños recuerdos, desde las letras de boleros y la actuación de actrices del cine romántico hollywoodiense hasta la percepción política y el deseo de libertad y de felicidad individual (y colectiva también) en su presente. Para ello recurre a los materiales que suelen ocupar el lugar de la basura en el tejido social y cultural –letras de canciones populares, vivencias en el universo de las periferias de las ciudades latinoamericanas, pobreza, etc.–, y crea un lenguaje propio, el lenguaje del resto (de memoria, de historia, de esperanza), donde encuentra su posibilidad de hablar, quizás el único gesto concreto a su alcance en el presente (Agamben, 2008). El poder de la Loca está, pues, en la dislocación, en llamar la atención hacia lo pequeño, lo “sub” (el “sub-hombre”, el “sub-mundo”, el “sub-género”).

Así que la narrativa de *Tengo miedo torero* se desarrolla de manera que el seductor (Carlos) se convierte en el seducido por la seducida Loca del Frente (en verdad, la seductora), lo cual subvierte el carácter supuestamente defensivo inicial del melodrama movilizad por el personaje protagonista, pues, la “cabecita de pájara oxigenada” teje, a su modo, una visión de la historia y de la realidad chilenas y también construye, por la ficción, la historia chilena desde abajo, para emplear aquí una expresión de Hobsbawm (2010), eso es, aquella que busca conceder voz a las minorías y los marginados, recogiendo su visión de la historia y de los hechos que, en alguna manera, han marcado su experiencia individual, que está vinculada con ciertos acontecimientos históricos. Dicho procedimiento le confiere a la novela una perspectiva metahistoriográfica (Hutcheon, 1991). La

⁸ “ficam ‘fora de lugar’ em toda parte, isto é, em todos os lugares para os quais os modelos de pureza têm sido destinados” (Bauman, 1998: 10 – traducción mía del portugués).

justificación para la creación del personaje protagonista de Lemebel está en que la loca, por su innegable identificación homosexual y su aparente debilidad identificada con cierta noción de femineidad, al fin alcanza la autoafirmación que le permite ejercer activamente sus acciones en el tejido social, hecho que, paradójicamente, se contrapone al estereotipo social de la loca patética y pasiva.⁹

Al proyectar en su novela una voz narrativa que se pega a la perspectiva del personaje protagonista (Poullion, 1974) y se identifica con su condición social, sexual y política, en correlación con la situación enunciativa de la novela, Lemebel trata de la historia de la gente común, y lo hace no para agregarle un significado retrospectivo que a lo mejor no ha habido nunca, sino para, por medio de una memoria identificada con el grupo de dichos individuos, explorar una dimensión no siempre (re)conocida de la historia: la de los vencidos (Benjamin, 1985).

Quizás también por ello 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. En *Tengo miedo torero*, el dictador Augusto, también referido, a veces, como Pinocho, sufre bajo la dictadura doméstica de su mujer, Lucía, personaje que le molesta todo el tiempo con su hablar ininterrumpido y su preocupación por la apariencia física y la moda. Pinochet desea todo el tiempo la ausencia de Lucía, para poder descansar un poco de su presencia controladora. Además, en la novela Augusto sufre constantes pesadillas –en una acompaña al propio funeral, en otra tiene los ojos comidos por buitres, en otra es víctima de un atentado más–, lo cual constituye un modo de, en la ficción, satirizar la inseguridad existente por detrás de la apariencia de control del gobierno militar y, además, ridiculizar a Pinochet como hombre público.¹⁰ Dicho artificio escritural se asocia, en la novela, a

⁹ Aunque eso, en el ámbito de las posibilidades concretas del universo que la Loca representa, pueda restringirse a la búsqueda de sexo, pues en una sociedad en la que guardarse es cada vez más una necesidad (si no una obligación), la satisfacción sexual depende del esfuerzo individual para lograr una relación, lo cual le proporciona alguna sensación de confianza a dicho individuo y potencia sus acciones en el tejido social (Véase Green, 2010).

¹⁰ Respecto a ello, es representativa la irónica observación, en la novela, de que luego del ataque de los guerrilleros Pinochet había sido encontrado “sentado en la tibia pasta de su mierda que lentamente corría por su pierna, dejando escapar el

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. Al parecer, Lemebel “supone hacerse cargo de aquellas zonas del espacio social y cultural del presente oscurecidas o silenciadas por el poder” (Morales, 2009: 223), concediéndoles una voz.

Es justo a partir de dicha necesidad de hallar estrategias para burlar el poder del más fuerte y para que, de ese modo, los que están al margen del poder alcancen alguna alternativa de enfrentamiento de la barbarie presente (Morales, 2009), que podemos reflexionar sobre la escenificación melodramática de los dramas colectivos llevada a cabo y protagonizada por la Loca del Frente en la narrativa, como recurso para enfrentarse a la realidad autoritaria de la dictadura. Por una parte, el recurso que la Loca ha encontrado para estar con Carlos y manifestarse políticamente es, como ya hemos dicho, una huida de la realidad, porque ignora la opresión más inmediata, llevando a que el personaje protagonista movilice clichés característicos de la cultura de masa para la constitución de su universo íntimo y personal. En alguna manera, se trata de un modo de desarrollar una crítica a la problemática inserción de la sociedad chilena en la época de la sociedad de consumo, durante el régimen militar, puesto que el modelo (neoliberal) empleado no preveía la formación de los individuos para la fruición y el consumo consciente y crítico de los productos o símbolos que el sistema productivo les ponía delante. Por otra parte, sin embargo, 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

hedor putrefacto del miedo” (LEMEBEL, 2001: 155-156), que ridiculiza tanto su figura personal como la imagen de su bravura y fuerza al frente del gobierno.

realidad histórica y social inmediatamente relacionada con la dictadura.

El personaje protagonista, al fin, se da cuenta de que “una loca tonta de amor siempre estará dispuesta a ser engañada... utilizada” (Lemebel, 2001: 188), pero esa percepción no llega a ser una decepción, más bien se trata de un lamento (potencial y ambiguamente crítico) respecto de un sueño fallido: su sueño (erótico); el sueño de muchos (político). *Tengo miedo torero* despliega, pues, una reflexión melancólica en torno al año que podría haber cambiado la historia de horror impuesta por la dictadura chilena, pero ha fracasado. Como dice la Loca del Frente, ya casi al final de la narrativa, “a mis años no puedo salir huyendo como una vieja loca detrás de un sueño” (Lemebel, 2001: 193), que era el sueño de quedarse con Carlos y, aún mejor, sueño de libertad y felicidad, sueño de una patria.

La salida melodramática a que la Loca del Frente recurre corresponde, por lo tanto, en la novela, a un estado del proceso de elaboración y (re)significación de las pérdidas personales y colectivas (Freud, 1967) sufridas por el individuo representado en la novela, y se constituye en una especie de droga necesaria (por un tiempo, al menos) al enfrentamiento de los momentos más difíciles de la crisis a que el individuo está o estuvo sometido. Importa que, paradójicamente, dicha droga también logra capacitarlo para elaborar la superación de la estrategia defensiva, que pasa por reelaboraciones simbólicas y, al fin, les confieren a las distracciones ordinarias asociadas con el escapismo algunas formas de concienciación y de enfrentamiento de los dramas reales del individuo (Gear *et al.*, 1988), aunque para ello él necesite renunciar a algunos de sus deseos, como hace la Loca del Frente, dejando atrás ciertos hilos rotos de una memoria dolorosa y efímera, tejida de los pequeños recuerdos de una Loca que “de la nada construye un reino” (Lemebel, 2001: 188), como la ha definido Carlos una vez, un reino imaginado donde abrigarse de la barbarie cotidiana que los amenaza a todos.

La necesidad de abandonar algo y dejar parte de los deseos perdidos o abandonados queda clara al final de la narrativa. La Loca, que no había entregado la toalla a la mujer del coronel—una toalla de pájaros y angelitos que parecía provocar una sensación de bien estar donde estuviera tendida—, utiliza la toalla la última vez que ha estado con Carlos, ya después del atentado. Luego del ataque, todos los miembros del grupo han tenido que huir, incluso la Loca, que ha sido llevada por el grupo a una ciudad de la costa chilena donde debería

quedarse por un tiempo. Ahí ha estado con Carlos. Después de pasar el día con él a las orillas de una playa, llega un taxi que los va a llevar otra vez a la ciudad, y entonces, se lee:

¿Recogiste todas tus cosas?, preguntó Carlos cuando estuvieron instalados en el auto en marcha. Y ella mintió afirmando con la cabeza. Mientras atrás en la playa anochecida en terciopelo oscuridad, la marea se encrespaba arrastrando el albo mantel olvidado en la arena (Lemebel, 2001: 194).

El abandono de la toalla –trabajo de Penélope cariñosamente desarrollado a lo largo de la espera del amado– es una metáfora del deseo de realización amorosa que la Loca del Frente ha tenido que dejar de realizar en su vivencia con Carlos. Y lo ha tenido que hacer porque la relación entre ambos nunca ha sido recíprocamente una relación homoerótica (salvo en la imaginación de la Loca), sino homoafectiva, 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 (él). Se trata, en verdad, de una dinámica heredada de la modernidad que, en la perspectiva postmoderna de la novela, se dibuja de modo más agudo: ganarse algo supone también, y obligatoriamente, perder algo (Freud, 1968; Bauman, 1998).

Vemos, por fin, que Lemebel ofrece en su novela una visión compleja y revuelta de la historia, pero no por ello menos crítica de su condición. Por una parte, quedan relativizadas las certidumbres del individuo representado, pero, por otra, se dibuja, aunque en borrador y manchado de rouge, una cierta música sin mucho acompañamiento (para pensar, aquí, en la etimología de “melodrama”) que expresa una concepción política muy clara: la de que la concienciación y la participación de las clases populares y masivas puede, en la América Latina del presente de la narrativa de la novela, lograr resultados que las armas y los pistoleros quizá no puedan. En ese sentido, en un contexto en que el control de la barbarie se nos hacía imposible, la alternativa propuesta en la narrativa fue intentar llevar a las masas, hasta entonces poco presentes en la política chilena, a apoyar a los militantes de izquierda, lo cual, en la novela, parece haber beneficiado a ambos, puesto que ha politizado la *performance* travestida del personaje protagonista tanto como ha sensibilizado la militancia política de Carlos en cuanto al potencial subversivo de las

micropolíticas de resistencia de las masas (Santos, 1999) y, aún, su capacidad de intervención en la realidad histórica de la América Latina de los años 70-80 del siglo XX.

CONSIDERACIONES FINALES

La fecha de referencia en la novela de Pedro Lemebel es, obviamente, el 11 de septiembre. El año, sin embargo, es muy anterior a la referencia más inmediata del lector contemporáneo: 1973, y tal vez por ello esté menos presente en la memoria de muchos (aunque no de todos, conforme nos sugiere Lemebel). *Tengo miedo torero* se construye como una mirada hacia atrás, en busca de los fragmentos y las ruinas de proyectos de libertad y de promoción del bienestar que la dictadura interrumpió, pero que no murieron en la imaginación de muchos individuos. La Loca del Frente representa, en cierto modo, no sólo una puesta en escena del sexo y de la sexualidad en la problemática postmodernidad latinoamericana, sino también, y aún más, de lo diverso, el otro como posibilidad de libertad (Bauman, 1998) en medio a dicho contexto incierto. Así, se lanza como un emblema de resistencia a la opresión –de género, clase y opinión– en que se ancla la normatividad ordenadora de la modernidad y los proyectos modernizadores que el régimen militar chileno ha intentado representar, de modo fallido, insertando al país en un paradójico neoliberalismo vigilado por el estado.

En ese sentido, la Loca creada por Lemebel parece dislocarse, lista, en el agitado espacio de la torada que caracteriza su realidad –un embate violento–, a que el propio título de la novela hace referencia. Sus acciones son, sin duda, movidas por el miedo, como en la canción homónima a la novela, cuya letra dice “tengo miedo, torero, cuando se abre tu capote”,¹¹ ese capote color de sangre permanentemente desplegado bajo el régimen militar. La Loca se identifica, asimismo, con el yo lírico/espectador de la canción que le aporta el título a la novela. Pero su deseo de una libertad incierta e indefinida la impulsa a aceptar la contingencia de su condición, y es justo el riesgo de que no exista, para ella, un lugar concreto en ese espacio de luchas que, una vez más, al igual que en la canción, la hace salir de la comodidad de la tribuna y pasar a la plaza de toros, certamen de esa confrontación, pues, como en la canción, “cuando, torero, jugueteas con la muerte, yo

¹¹ Letra de la canción “Tengo miedo torero”, de Marifé de Triana, de 1965.

me olvido de mi miedo”, ella, por amor (sí, pero no importa) se lanza de un lugar a otro en la arena, a veces como el toro (que ataca y va derecho rumbo a la propia muerte), sacrificándose como una heroína romántica, a veces como el capote (que atrae a su torero-Carlos y lo atrapa para protegerlo, como aquella “mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela” (Puig, 1997: 266), o aún como el propio torero (desafiando la fuerza y el poder del más fuerte llevando sólo su competencia en la *performance* y el “arácnido oficio de sus manos” (Lemebel, 2001: 11), identificándose en eso con la condición del propio novelista contemporáneo, quien tiene que asignarle autenticidad e individualidad a una experiencia que no es sólo suya (Santiago, 1989). Y por dicho artificio, bajo la mirada de esa Loca del Frente,

entre la canción y sus pensamientos, la historia política trenzaba emociones, inquietudes del joven frentista al borde del arrojo, ilusiones enamoradas de la loca cerrando los párpados, rezando la letra de esa balada con el pecho apretado, presintiendo cercano el desenlace de una intrépida acción (Lemebel, 2001: 136).

De ese modo, aquella “loca de tanto amor” (Lemebel, 2001: 188) sigue su baile-lucha insegura y con un miedo tan intenso como lo es su deseo de libertad, que solamente se sostiene ante el riesgo de, quizás, no alcanzar su plenitud o, incluso, no existir del todo (Agamben, 2008). Su acción y su actuación conciernen a la intuición de que los conflictos de la sexualidad son también conflictos entre el individuo y la sociedad y pueden servirle para cuestionar su entorno y luchar por la liberación suya y de esa misma sociedad (Marcuse, 1968). Se trata, pues, de una embestida a ciegas en la ficción, a partir de una evocación –término que, incluso, viene de “voz”– irónica e irreverente que señala hacia el proyecto contracultural de Lemebel y, al fin, tensiona la rigidez de los espacios discursivos y sociales de su entorno. “En un mundo dominado por el miedo mortal a todo lo que es contingente, opaco e inexplicable, la ficción artística es una permanente sesión de entrenamiento para vivir con lo ambivalente y lo misterioso (Bauman, 1998: 151).¹² Y no podría ser otra, por lo tanto,

¹² “Num mundo dominado pelo medo mortal de tudo o que é contingente, opaco e inexplicável, a ficção artística é uma contínua sessão de treinamento para viver com o ambivalente e o misterioso” (BAUMAN, 1998, 151 –traducción mía del portugués–).

la configuración de esa novela: ambigua, entre la acción y la actuación, entre la bravura y el miedo, entre la certeza (de la devastación) y la duda (del cambio), inserta en un movimiento permanente y apresurado, como el paso doble del que surge.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (2008), *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*, São Paulo, Boitempo.
- Allende, Isabel (2008), *La casa de los espíritus*, Buenos Aires, Debolsillo.
- Alves, Wanderlan da Silva (2010), “O entrelugar da experimentação no romance latinoamericano contemporâneo: Manuel Puig e Caio Fernando de Abreu”, *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 36, pp. 211-231.
- (2011), *Romance e experimentação com a linguagem em Boquitas pintadas, de Manuel Puig, e Onde estará Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu*, Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Estadual Paulista, 265 f.
- Arboleda-Ríos, Paola (2011), “Ser o estar ‘queer’ en Latinoamérica: el devenir emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arenas”, *Iconos (Revista de Ciencias Sociales)*, 39, pp. 111-122.
- Bauman, Zygmund (1998), *O mal-estar da pós-modernidade*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- Benjamin, Walter (1985), *Sobre o conceito de história*, em Walter Benjamin, *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*, São Paulo, Brasiliense, pp. 222-232.
- Benveniste, Émile (1989), *Problemas de lingüística geral II*. Campinas, SP, Pontes.
- Canclini, Néstor García (1998), *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, São Paulo, Edusp.
- (2003), “Noticias recientes sobre la hibridación”, *Trans*, 7, <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/canclini.htm> (10-7-2011).
- Foster, David Willian (2008), “El estudio de los temas gay en América Latina desde 1980”, *Revista Iberoamericana*, 74, pp. 923-941.
- Freud, Sigmund (1968), “El malestar en la cultura”, en Sigmund

- Freud, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, vol. 3, pp. 1-65.
- (1967), “La aflicción y la melancolía”, en Sigmund Freud, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, vol. I, pp. 1075-1082.
- (1987), “O estranho”, en Sigmund Freud, *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Edição Standard), Rio de Janeiro, Imago, v. XVII.
- Gear, María Carmen *et al.* (1988), *Hacia el cumplimiento del deseo: más allá del melodrama*, Buenos Aires, Paidós.
- Green, James Naylor (2000), *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*, São Paulo, Editora UNESP.
- Hobsbawm, Eric (2010), *Sobre história*, São Paulo, Companhia das Letras,.
- Hutcheon, Linda (1991), *Poética do pós-modernismo*, Rio de Janeiro, Imago.
- Jill-Levine, Suzanne (2002), *Manuel Puig y la mujer araña*, Buenos Aires, Seix Barral.
- Llosa, Mario Vargas (2001), *La tía Julia y el escribidor*, Madrid, Suma de Letras.
- Marcuse, Herbert (1968), *Eros e Civilização*, Rio de Janeiro, Zahar.
- Santiago, Silviano (1989), “O narrador pós-moderno”, en Silviano Santiago, *Nas malhas da letra*, São Paulo, Cia. das Letras, pp. 38-52.
- Santos, Lídia (1993), *Kitsch e cultura de massa na América Latina: a narrativa latino-americana dos anos 70-80*, São Paulo. (Tese-Doutorado em Literatura Espanhola e Hispano-americana, Universidade de São Paulo).
- Lemebel, Pedro (2001), *Tengo miedo torero*, Barcelona, Anagrama.
- Morales, Leonidas (2009), “Pedro Lemebel: género y sociedad”, *Aisthesis*, 46, pp. 222-235.
- Neyret, Juan Pablo (2007), “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”, *Espéculo*, 36, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/puiglebe.html> (5-8-2010).
- Pêcheux, Michel (1990), *Discurso: estrutura ou acontecimento*, Campinas, SP: Pontes.
- Pouillon, Jean (1974), *O tempo no romance*, São Paulo, Edusp.
- Puig, Manuel (1997), *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral.

- Rama, Ángel (2005), “El *Boom* en perspectiva”, *Signos literarios*, 1, pp. 161-208.
- Ravetti, Graciela (2008), “Transgênero performático e catacrese: notas para uma teoria do romance latino-americano contemporâneo”, en Rojo, Sara *et al* (ed./coord), *Anais do V Congresso Nacional e I Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas*, Belo Horizonte., ABH, pp. 977-988.
- Santos, Boaventura Sousa (1999), *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*, Porto, Edições Afrontamento.
- Sarduy, Severo (1979), “O barroco e o neobarroco”, en César Fernández Moreno, *América Latina em sua literatura*, São Paulo, Perspectiva, pp. 161-178.
- Shaw, Donald (2005), *Nueva novela hispanoamericana*, Madrid, Cátedra.
- Tomachevski, Boris (2004), “Temática”, en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 199-232.