

## La Loca en el Frente

### The Queen on the Frontline

**Katerín Barrera Aravena**

Master en Investigación Estudios Hispánicos  
Universidad Bordeaux Montaigne  
katerinbarrera@gmail.com

#### SÍNTESIS

*Este artículo intenta mostrar cómo el personaje principal en Tengo miedo torero, una “loca”, se opone a dos regímenes de origen patriarcal: por un lado el dictatorial y por otro el guerrillero. La homosexualidad se presenta en la obra a partir de una estética propia del camp en donde aparece lo queer y la performance. Analizaremos cómo la Loca del Frente utiliza estos tres elementos para sobrellevar su vida en un contexto macho-dictatorial, en un principio alejada de la contingencia, pero luego comprometida con la causa guerrillera, guiada o eneguedida por el amor. Esa conciencia política es la que le da al camp, queer y la performance un sentido profundo y comprometido, trans-formándose en las armas que luchan contra el dictador y que conmueven al guerrillero.*

#### ABSTRACT

*This article attempts to show how the main character of Tengo miedo torero, a ‘queen’, is opposed to two patriarchal systems: on one hand the imperious system and on the other hand the guerrilla system. In this literary work, homosexuality is depicted as coming from aesthetics proper to camp, queer where performance is revealed. We will analyze the way La Loca del Frente uses these three elements to cope with her life in a military and macho/male context, usually kept away from contingency, but dedicated to the guerrilla cause, either guided or blinded by love. This political awareness is what gives to the camp, queer and performance a deep and committed meaning by transforming itself into weapons struggling against the dictator and making him emotional.*

**Palabras claves:** Homosexualidad, camp, queer, performance, sistema patriarcal.

**Keywords:** Homosexuality, ‘camp’, ‘queer’, ‘performance’, patriarchal system.

## INTRODUCCIÓN

La única novela de Pedro Lemebel *Tengo miedo torero* trata dos temáticas que nos parecen relevantes para este artículo: la dictadura de Pinochet y la homosexualidad. El argumento de la obra comienza en 1986, año denominado por el Partido Comunista como el “año decisivo”: en las calles de Santiago las protestas y barricadas mantienen en vilo a sus ciudadanos. La radio Cooperativa no para de informar sobre los últimos disturbios. En medio de este clima de confusión, la Loca del Frente, un homosexual cuarentón, ex travesti con poco pelo y sin dientes que en la novela se reconoce en femenino vive en una vieja casa en donde escucha boleros pasados de moda que conoce de memoria. Casualmente se encuentra con Carlos, joven *frentista* que prepara un atentado contra Pinochet y del que se enamora perdidamente. Paralelamente, como un contrapunto a esta historia de amor, observamos la vida cotidiana de Augusto Pinochet y de su esposa Lucía Hiriart que cotorrea de forma incansable sobre moda y vestidos mientras que el dictador se revuelca en su cama por causa de las pesadillas.

La novela surge, como lo señala el autor en una nota preliminar, de veinte páginas que escribió en los años '80 y que estuvieron “por años traspapeladas entre abanicos, medias de encaje y cosméticos que mancharon de rouge la caligrafía romancera de sus letras” (Lemebel, 2001, 1). La obra es introducida a partir de un pasado cercano, el cual se presenta con un particular estilo narrativo que reconocemos en la enunciación de objetos propios del *camp* como “abanicos”, “medias de encajes” y “cosméticos” con los que de cierta forma el autor prepara la entrada al escenario de una situación real con un maquillaje de fantasía. En otras palabras el *escenario* sería la novela, *la situación real* el atentado contra Pinochet y *el maquillaje de fantasía* sería introducido por la Loca.

El tema dictatorial es tratado en la obra desde un prisma innovador a través del cual observamos de forma ridiculizada la vida cotidiana de Augusto Pinochet y de su esposa Lucía Hiriart. La imagen caricaturesca de la pareja nos acerca de cierto modo al final de un periodo - cuatro años después se realizará el plebiscito que derrocará a Pinochet- en la que el dictador ya no es el hombre fuerte que organizó el golpe de estado contra el gobierno de Allende, ahora es

un viejo cascarrabias que vive atormentado por sus pesadillas. La homosexualidad, al contrario de la ridiculización que se le otorga al rol del dictador, aquí se le da una visión romántica, sensible, que vive alejada de la contingencia política y social: “Como una chiquilla enguindada de rubor, como una caracola antigua enroscada en sus brazos, a centímetros de su corazón haciendo tic-tac tic-tac, como un explosivo de pasión enguantado, por su estética de brócoli mariflor” (Lemebel, 2001, 22).

*Tengo miedo torero* muestra un país deteriorado y una ciudad violentada por la dictadura. El personaje principal que vive en una de las poblaciones de las aglomeraciones de Santiago transgrede dicha represión no solo con su apariencia homosexual sino que también con su pasado travesti. La significación que proyecta la Loca se construye a partir de su discurso femenino y de su conducta que se opone al género masculino tradicional. Al actuar como un sujeto transgresor se posiciona como individuo dentro de una nación de origen patriarcal doblegando así el orden dominante y la identidad nacional a partir de su contradiscurso. Pedro Lemebel a través de un lenguaje barroco que adjetiva hasta los más mínimos detalles articula el escenario *camp* en donde se desenvuelve libremente el discurso *queer* y la *performance* propia del mundo travesti.

Por lo tanto, el objetivo de este artículo es analizar las expresiones del homosexual marginado que se opone no solo con su accionar sino que también con su presencia a un sistema macho dictatorial en la obra *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel. Veremos cómo el personaje principal, una loca, va despertando a la realidad de un sistema opresivo y cómo va adquiriendo valor para enfrentar las injusticias de la dictadura.

## 1. EL CAMP Y SU LENGUAJE BARROCO

El *camp* es considerado un estilo artístico en donde la exageración y el humor están presentes. Susan Sontag en *Notas sobre lo Camp* lo define como “la esencia de lo camp es el amor a lo no natural: al artificio y la exageración.” (1969, 323) Se caracteriza por la ostentosis y la exageración, se relaciona directamente con lo frívolo y lo artificial, en donde el exceso de elementos le da un tono alegórico. Se define por la ridiculización de lo que se considera digno dentro de la sociedad y la cultura, por lo tanto se ve como una corriente artística

poco seria y de mal gusto. Podemos encontrar dentro de este estilo la ridiculización de los socialmente condenados basándose en el humor negro para denunciar. La forma más utilizada por el *camp* es la poca profundidad del drama, llegando así a la frivolidad.

Se le puede dividir en dos corrientes: el *camp alto* que se refiere a la ridiculización de estilos, objetos y temas socialmente dignificados y el *camp bajo* que contrariamente busca ridiculizar elementos utilizados por los estratos sociales bajos, utilizando siempre el ingenio, la ridiculez y la extravagancia. De forma muy sintética no puede considerarse serio porque es demasiado sobrecargado y extravagante, se relaciona directamente con el arte *kitsch* que fue en sus inicios considerado una mala copia del arte ya existente caracterizado por su mala calidad, utilizada por los nuevos ricos que buscaban asemejarse a la verdadera aristocracia.

En *Tengo miedo torero* observamos las dos corrientes del *camp*: por un lado en la pareja Pinochet-Hiriart en donde se ridiculiza el estereotipo de la clase alta-militar y por otro en el círculo homosexual de la Loca y sus amigas en el que se ridiculizan las costumbres y sobretodo las relaciones sexuales que éstas sostienen. Estas manifestaciones del *camp* provienen de lo oral, ya sea en el parloteo incansable de Lucía sobre moda y los consejos que le da su estilista o en el lenguaje propio de la Loca, voz ventrílocua de Lemebel. La identificación con lo femenino se evidencia no solo en el actuar de la Loca, sino que también en su lenguaje barroco con el que poetiza hasta el más mínimo detalle, otorgándole al momento una atmósfera romántica, ideal, cinematográfica, un ambiente propio del *camp*:

Al correr los tibios aires de agosto la casa era un chiche. Una escenografía de la Pérgola de las Flores improvisada con desperdicios y afanes hollywoodenses. Un palacio oriental, encielado con toldos de sedas crespas y maniqués viejos, pero remozados como ángeles del apocalipsis o centuriones custodios de esa fantasía de loca tulipán. (Lemebel, 2001, 12-13)

Este lenguaje no solo se reconoce en lo poético y sublime, sino que también en lo peyorativo y vulgar. El narrador se expresa con su lengua "marucha" (López Morales, 2005), cargada de adjetivos y groserías a través de los cuales expresa el discurso de una loca marginada, un homosexual que crea un nuevo lenguaje acorde a su género. A través de las palabras la Loca crea mundos y situaciones

en los que la mayoría de las veces el narratario sabe ficticios, pero que en otras crea la duda, como es el caso de la felación que le realiza a Carlos:

Tal longitud excedía con creces lo imaginado, a pesar de lo lánguido, el guarapo exhibía robustez de un trofeo de guerra, un grueso dedo sin uña que pedía a gritos una boca que anillara su amoratado glande. Y la loca así lo hizo, sacándose la placa de dientes, se mojó los labios con saliva para resbalar sin trabas ese péndulo que campaneó en sus encías huecas. En la concavidad húmeda lo sintió chapotear, moverse, despertar, corcoveando agradecido ese franeleo lingual. [...] 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. [...] Y si no fuera por ese “casi”, todo hacía pensar que el revuelo de imágenes anteriores sólo habían sido parte de un frenético desear. No estaba segura, no atesoraba ningún sabor a carne humana en la lengua. (Lemebel, 2001, 105-107)

La lengua “marucha” que se articula a partir de la sensibilidad de la Loca, se nutre con los boleros que ella sabe de memoria. Es así como nace la contraseña que se da con su amado y que le otorga el título a la novela: “Tengo miedo torero” canción de Sarita Montiel. La protagonista a través del cine y la radio (*mass media*) crea una imagen exagerada de sí misma, una alegoría de lo femenino (rasgos propios del *camp*): “¿Y usted derramaría alguna lágrima por mí princesa? Una sola, nada más que una, pequeñita, pequeñita, como una perla amarga que se quedó sin mar. ¿Nunca has pensado escribir?, tú hablas en poesía. ¿Lo sabes? A casi todas las locas enamoradas les florece la voz [...]” (Lemebel, 2001, 138)

La Loca se crea un mundo imaginario en donde ella podría ser una princesa que habita en un castillo en donde se encuentra con su amado príncipe. La protagonista realiza su relación amorosa en escenas cinematográficas, cargadas de humor o dramatismo:

No me toques, no quiero que me trates como si consolaras una puta vieja. [...] Esto es el comienzo de algún final, dijo ella, como si le hablara a la acuarela nublada de la ciudad, a ese cielo triste que el atardecer marchitaba los colores. [...] 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 mordiéndose el labio. Nunca, se repitió teatrera, tragándose

el nunca en un sollozo ahogado. (Lemebel, 2001, 87)

La casa donde vive la protagonista se vuelve una matriz protectora, un espacio del que se apropia el ambiente *camp* y al que le da una personalidad acorde a la suya. Así como ella se reconoce con lo femenino, su casa también:

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. 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. Esos flecos, encajes y joropos de tul que envolvían los cajones usados como mobiliario. (Lemebel, 2001, 10)

De un caserón en ruinas pasa a ser un escenario en donde la Loca puede interpretar su propio personaje: el ama de casa que borda manteles y que espera la llegada de su amor. Es importante señalar que sus referentes provienen de los estereotipos femeninos del cine clásico de los años '50. "En los años 50, la máxima meta que debía alcanzar la mujer era aquella de casarse, tener hijos y vivir felizmente en una casa agradable y con el mismo hombre hasta el final de la vida. El matrimonio, como las joyas, eran para siempre." (Cit. en Mulvey & Richards, 1998)

Así de dudosa, con sus manos de palomas mojadas colgando el mantel, desde el altillo lo vio venir cruzando la calle y el alma le volvió al cuerpo. Se quedó escondida tras el lienzo, espionando su caminar arqueado [...]. Entonces el viento voló el mantel, y él la descubrió arriba. (Lemebel, 2001, 54)

El hogar de la Loca escenario en donde se desarrolla la acción principal del libro: la preparación del atentado contra Pinochet. Este espacio "cerrado" es en donde se descubre la intimidad de la protagonista, es una proyección de ésta que se presenta y transforma a partir de la evolución del personaje. En un principio la casa es un objeto que hay que limpiar y rescatar del olvido, así como ella (lo comprendemos mucho más tarde) se limpia/se aleja de su pasado oscuro y rescata lo mejor de sí misma con la idea de reinar al fin su propio castillo:

Un mariposuelo de cejas fruncidas que llegó preguntando si se arrendaba ese escombros terremotoado de la esquina. Esa bambali-

na sujeta únicamente por el arribismo urbano de tiempos mejores. Tantos años cerrada, tan llena de ratones, ánimas y murciélagos que la loca desalojó implacable, plumero en mano, escoba en mano rajando las telarañas con su energía de marica falsete entonando a Lucho Gatica, tosiendo el “Bésame mucho” en las nubes de polvo y cachureos que arrumbaba en la cuneta. (Lemebel, 2001, 8)

En síntesis, la casa, además de ser una representación propia del *camp*, es también una *mise en abyme* del amor que siente el protagonista por el joven guerrillero. En el esplendor de su decoración se representa la presencia asidua del joven, la esperanza de éste y de su grupo que planea derrocar al dictador; pero una vez que las cajas comienzan a partir dejando la casa vacía, parten también las ilusiones de la Loca y la esperanza de un cambio. Las cajas que fueron disimuladas y embellecidas por la protagonista, salen como ataúdes presagiando al fracaso del atentado y el término de un amor.

De las cajas mandadas a guardar por él, sólo quedaban dos y el cilindro de metal, que era lo único que decoraba la gran pieza. Una enorme sensación de abandono se iba apoderando del lugar, extendiendo su tapiz melancólico en los rincones vacíos. Algo de esta novela estaba llegando a su fin y podía sentir el mismo eco de partida que había enriado su destino. Quiso limpiar, encerrar, pero no tenía ánimo ni siquiera para dar un escobazo. Y con esa miseria de energía, trepó la escalera del altillo alcanzando una vista encumbrada de la ciudad mohosa en el aluminio óxido de los techos. (Lemebel, 2001, 122)

## 2. QUEER V/S REPRESIÓN

*Queer* traducción del inglés como “raro o extraño” en el siglo XIX formaba parte de un vocabulario utilizado como insulto para designar a todos aquellos que quedaban fuera del concepto establecido de “familia y procreación”. Se empleaba para calificar a los excluidos, como ladrones, borrachos y por supuesto homosexuales. En la época Victoriana la homosexualidad ya se había prescrito como enfermedad, por lo tanto el término toma fuerza y se transforma en una visión social de rareza y exclusión “[...] el término se utilizaba como estigma paralizante, como la interpelación mundana de una sexualidad patologizada, [...] el hecho de que se pronunciara esa palabra constituía la regulación discursiva de los límites de la legitimidad sexual.” (Butler, 2002, 313)

Fue cerca de los años '80 en Estados Unidos, en donde el término *queer* resurge para reformularse y crear una nueva acepción. Lo *queer*, en su propuesta profunda, busca dejar fuera el binarismo hombre/mujer, heterosexual/homosexual, propone identidades como un todo, sin clasificar y que está en constante cambio, cuestiona todo lo que se entiende como natural dentro de lo culturalmente impuesto, por lo que no hay prototipos, sino que identidades en constante construcción, dejando fuera el encasillamiento, pasa a ser sinónimo de cuestionar, no da por hecho nada, ya que no hay una sola verdad.

Entonces, el movimiento *queer* modifica la concepción que ubica al sexo como inmutable y anterior al género. Plantea que el sexo es una construcción social y cultural modificable. Judith Butler dice: "la orientación sexual, la identidad sexual y la expresión de género son el resultado de una construcción – producción social, histórica y cultural, y por lo tanto, no existen papeles sexuales o roles de género, esencial o biológicamente inscritos en la naturaleza humana" (2002, 19). En *Tengo miedo torero* su protagonista, La Loca del Frente, no es hombre ni mujer, se introduce en la novela como "un mariposuelo" y "marica" (Lemebel, 2001, 8) al que le gusta la música pasada de moda, que se ocupa de su casa y que borda manteles lejos del acontecer político. A medida que los acontecimientos se desarrollan observamos que la Loca no solo se transforma o traviste sino que también se re-construye ideológicamente, convirtiéndose en un "marica" comprometido contra la dictadura de Pinochet.

Arboleda- Ríos en *¿Ser o estar "queer" en Latinoamérica? El devenir emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arenas* dice "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." (2011, 115) La Loca una vez enamorada comienza a comprender y a empatizar con los ideales de su amado, y es en un bus público en donde por primera vez se identifica activamente contra la dictadura: [...] 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. (Lemebel, 2001, 59) Momento crucial no sólo a nivel discursivo, sino que también en su accionar ya que una vez que llega a su destino



se arrepiente de dejar un mantel que ha bordado para la esposa de un militar. El mantel aparece de forma recurrente en los momentos románticos que pasa junto a Carlos, como si el objeto cobrara vida y fuese testigo de lo que no puede ser. Los ángeles y pajaritos bordados son el telón de fondo del bolero de su vida.

Una vez que la Loca ha tomado conciencia de las injusticias de la dictadura no puede quedar al margen de lo que sucede a su alrededor y con un gesto solidario y de forma casi mecánica se une a un grupo de mujeres que reclama por sus familiares desaparecidos: “Al acercarse, una mujer todavía joven le hizo una seña para que se uniera a la manifestación, y casi sin pensarlo, la loca tomó un cartel con la foto de un desaparecido y dejó que su garganta colisa se acoplara al griterío de las mujeres.” (Lemebel, 2001, 156)

La protagonista ha dejado su aislamiento político para pasar a formar parte de la contingencia, ya no solo guardará las pesadas cajas que Carlos le encargaba, sino que también llevará un misterioso paquete para ayudar la causa revolucionaria “¿Y si lo fuera a dejar yo?, preguntó sugestiva la Loca del Frente. Es delicado, más bien confidencial.” (Lemebel, 2001, 123) Si bien es cierto que lo hace por Carlos reconocemos en ella una implicación y una identificación contra la injusticia y la persecución de parte de los agentes de la dictadura. Wanderlan Da Silva Andes en *Fronteras del deseo: melodrama y crítica social en ‘Tengo miedo torero’ de Pedro Lemebel* dice:

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 enfrenta a los horrores de su presente y a los discursos identificados con el poder dominante. (2012)

Por ser homosexual y una “loca” la protagonista desafía de forma inconsciente –en un principio– el sistema macho dictatorial. Sistema que no solo reconocemos en la figura opresiva de Pinochet sino que también lo observamos en la figura de su padre. Huérfano de madre y con características afeminadas la Loca desde pequeño sintió el maltrato paternal y el aislamiento dentro de su comunidad: “Yo era un cacho amariconado que mi madre le dejó como castigo, decía. [...]” (Lemebel, 2001, 16). Su progenitor le reprocha la falta de masculinidad y lo castiga severamente por sentirse avergonzado

de las burlas de las que es sujeto el niño. Los castigos a los cuales le somete son mezclados con la violación “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, sin valor para resistir el impacto de su nervio duro enraizándome.”(Lemebel, 2001, 15) A través del alcohol el padre se libera de una homosexualidad oculta, frustrada y culpable, como concluyó Kinsey en sus informes publicados en los años ‘48 y ‘53:

Analizados tanto el comportamiento como la identidad, la mayor parte de la población parece tener por lo menos alguna tendencia bisexual (atracción hacia personas tanto de uno como de otro sexo), aunque ordinariamente se prefiere un sexo u otro. Kinsey y sus estudiantes consideraron que sólo una minoría (del 5 al 10 por ciento) es completamente heterosexual o completamente homosexual. De la misma manera, sólo una minoría aún más pequeña puede considerarse completamente bisexual y se establecieron diversos grados de bisexualidad.

El padre insiste con “sanar” a su hijo y decide obligarlo a realizar el Servicio Militar con la esperanza de que el ejército pueda “corregirlo”, ante esa posibilidad la Loca escapa y comienza su vida de “errancia prostibular” (Lemebel, 2001, 15). La Loca siempre tuvo la conciencia de ser diferente dentro del contexto heterosexual, en este sentido su orientación sexual nunca fue cuestionable para ella, sin embargo, podemos observar una reafirmación de su homosexualidad en el momento en el que se traviste, de esta forma se revela ante la autoridad no sólo de su padre sino que también de la sociedad que se burló y maltrató en su niñez y que más tarde la persigue y reprime en un régimen dictatorial. Samuel Manickam en *La sexualidad desafiante frente al dictador en ‘Tengo miedo torero’* afirma que “las categorías tradicionales de géneros sexuales están cuestionadas por el travesti; quiere sugerir que tal vez los límites entre lo masculino y lo femenino no están bien definidos.”(Cit. en Marchant, 2010, 42) Se podría comprender que la Loca comenzó a travestirse por trabajo, pero que luego pasó a formar parte de ella

y menos una foto suya en que aparecía de travesti. La extrajo de entre las páginas amarillas de un *Cine Amor* y la puso a la luz para verla más nítida, pero daba lo mismo, porque el retrato era tan

añoso que la bruma del tiempo había suavizado su perfil de cuchillo. Y si no fuera por el “casi”, nadie podría reconocerla forrada en el lamé escamado de un vestido de sirena, nadie podría pensar que era ella en esa pose blandamente torcida la cadera y el cuello mirando atrás. Con ese moño de nido que se usaba en los años sesenta, tipo Grace Kelly, con el maquillaje preciso que le daba su cara esa aureola irreal, esa espuma vaporosa de luz falsa que le confería el desteñido de los años. (Lemebel, 2001, 178)

A partir de esta vieja fotografía comprendemos una parte del pasado de la Loca que ya no son solo callejones oscuros, sino que también tuvo su momento de “glamour”. El retrato es la visión romántica que ella tiene de sí misma y que aún perdura en lo cotidiano, pese a los vestigios del tiempo: “Ella aún en los albores del sueño, saltó de la cama a medio vestir, cubriéndose pudorosa con su bata nipona regada de helecchos plateados. No son horas para despertar a una condesa...” (Lemebel, 2001, 20). Dice luego Manickam “Así, la diferencia sexual que la Loca del Frente encarna y proyecta es por definición un desafío a esta sociedad; un hombre vestido de mujer puede provocar confusión e inquietud respecto a su género sexual.” (Cit. en Marchant, 2010)

Dicha inquietud no solo la provoca la Loca en la obra, sino que también la provoca un joven cadete en la casa de descanso de Pinochet: “¿Quiere desayunar en el comedor o en la terraza mi General?, preguntó con hablar refinado el cadete que estaba a su servicio ese fin de semana. Tiene voz de maricón este cabro, pensó el Dictador, mirándole el sube y baja de las nalgas apretadas al llevar la bandeja.” (Lemebel, 2001, 147) La homosexualidad que en un principio es percibida por el narratorio en las esferas marginales, ahora se acerca físicamente a la intimidad del dictador. Ésta ya estaba presente de cierta forma, como un fantasma en la figura del estilista de su mujer, Gonzalo, el cual es mencionado en reiteradas ocasiones. Este homosexual, personaje terciario, mantiene su posición cercana a Pinochet pero de forma indirecta, en cambio, el cadete interactúa frente a frente con su superior. El narrador acompaña a este personaje con el simbolismo de los “picaflores” o colibríes, Pinochet como forma de entretenimiento busca cóndores en las altitudes de la montaña, pájaro fuerte y cazador que se contraponen a la fragilidad de los pequeños pájaros que aletean a su alrededor: “Con un manoteo enojado las

espantó. Zancudos de mierda, moscas pichiruches que se creen pájaros picando flores. No le aprenden al gran cóndor cazador, que nunca deja las alturas.” (Lemebel, 2001, 148) Los picaflores interrumpen el descanso del tirano, así como lo molesta el cadete amanerado, las pequeñas aves son para el tirano “indignas” de su condición, los que son “dignos” son los imponentes cóndores. Interesante relación con el escudo nacional, ya que es un cóndor el que se ubica a la izquierda del emblema “Por la razón o la fuerza”. El cadete es observado por el tirano, sacándolo de sus casillas cuando lo ve desaparecer con uno de sus escoltas:

¿Y de dónde salió este pájaro afeminado?, preguntó al secretario apuntando al cadete que se alejaba hasta el bosque acompañado por el escolta. Es sobrino del coronel Abarzúa, dijo el otro recogiendo la carpeta. ¿Y cómo se le ocurre traer a mi casa este tipo de gente? ¿Cómo se le ocurre dejar entrar estos raros a la Escuela Militar? Lo recomendó el coronel Abarzúa, mi General. A la mierda el coronel Abarzúa. 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 a otro y así, en poco tiempo, el Ejército va a parecer casa de putas. ¿Y qué hacemos con él, mi General? ¡Sáquelo inmediatamente de aquí y lo da de baja! No soporto verlo mariconeando en mi jardín. (Lemebel, 2001, 149)

El discurso de Pinochet se enmarca en los mitos contra la homosexualidad en donde sobresale una visión basada en los trastornos psicológicos, en la moral y en los esquemas religiosos. Las ofensas que utiliza pertenecen a un sistema patriarcal intransigente en donde la figura del hombre es clara y no permite variantes de ningún tipo. Como consecuencia obvia el cadete es expulsado, pero no deja tranquilo al General y vuelve a él, pero esta vez en una esfera mucho más cercana que la anterior, en sus sueños:

¿Qué tal Presidente? Era el mismo mariposuelo que había mandado a expulsar de la Escuela Militar. El mismo colijunto que ahora lo enfrentaba sonriendo, desabotonándose la guerrera, desnudándose un pecho forrado en un negro sostén de encaje para recibir la medalla. No me vaya a clavar mi General, le decía burlesco. (Lemebel, 2001, 184)

En síntesis, Pinochet, se confronta a la homosexualidad desde diferentes esferas que se van cerrando a medida en que se desarrolla la acción: la primera, desde lejos cuando en unos de sus viajes al Cajón del Maipo ve en el paisaje a la Loca y Carlos, reconociéndolos con rechazo como una pareja homosexual (Lemebel, 2001, 48), nótese que los ve en el lugar en donde sucederá el atentado; la segunda, en su círculo familiar con el estilista amigo de su mujer, Gonzalo; la tercera con el cadete que le sirve en su propia casa y, la cuarta, en su subconsciente con el cadete travestido. Esto con la intención, quizás, de que pese a los intentos de establecer un sistema masculino la diferencia de sexos es inherente.

### 3. UNA PERFORMANCE PARA LOS “MILICOS”

Se podría decir entonces que la Loca del Frente teatraliza variados aspectos en sí misma y en su entorno, su accionar muchas veces se traduce en *performances*. Siguiendo el concepto desarrollado por Judith Butler el cual comprende que “la performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que logra su efecto mediante su naturalización en el contexto del cuerpo.” (2007, 95) En cuanto el cuerpo no es un “hecho” para Butler, sino una frontera variable, regulada políticamente, una práctica significativa. La Loca interpreta diferentes roles en su vida cotidiana ya sea el ama de casa, la princesa que espera a su príncipe, la condesa, la niña frágil, etc. Sin embargo en la soledad de su casa o en sus pensamientos este juego de rol persiste, poniendo en evidencia que los rituales propios del travesti han pasado a formar parte de su esencia. La Loca se ha configurado a partir de la “performatividad” de sus diferentes personajes femeninos, todos sensibles y románticos, los cuales varían dependiendo de su estado anímico o de la situación en la que se encuentra. Así pues, dice la filósofa, los actos, los gestos, los códigos en general son performativos en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden expresar de otra manera son productos fabricados y sostenidos mediante signos corpóreos y otros medios discursivos. (2007, 136)

Se puede afirmar entonces que para Butler el concepto de performatividad no está elaborado “solo por actos discursivos, sino también por actos corporales.” (2007, 198) La Loca a través de sus actos, en primera instancia, ha reafirmado su personalidad y en segunda

instancia logra cambios, por ejemplo, en su amado, el cual muchas veces se sorprende y se desequilibra en cuanto a su hombría. Una de las *performances* más representativas en la novela es cuando la protagonista baila para Carlos. Utiliza para ello el mantel blanco que esta vez es el objeto con el cual se traviste en bailadora de flamenco y con la canción *Ojos verdes* de Rafael León comienza su acto de amor:

[...] con el mantel anudado en el cuello simulando una maja llovida de pájaros y angelitos. Alzando el garbo con las gafas de gata, mordiendo seductora una florcita, con las manos enguantadas de lunares amarillos, y los dedos en el aire crispado por el gesto andaluz. La miró divertido, haciendo un paréntesis en su serio trabajo. Y fue él quien apretó la tecla de la radiocasetera, sumándose de espectador al tablao, 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, esas pañoletas carmesí que hizo flamear en su costado, quebrándose cual tallo a puro danzaje de patipelá, a puro zapateo descalzo sobre la tierra mojá, sobre el musgo “*verde de verde limón, de verde albahaca, de verde que te quiero como el yuyo verde de tanta espera verde y negra soledá*”. Nunca una mujer le había provocado tanto cataclismo a su cabeza. (Lemebel, 2001, 33-34)

La Loca pone en tela de juicio, también, la hombría del militar, claramente a través de su imagen, pero también lo hace de forma intencional con la provocación de sus *performances*:

[...] porque no le costaba nada ponerse el sombrero amarillo y los lentes de gata y los guantes con puntitos y güeviar a los milicos. No le costaba nada hacerlos reír con su show de mala muerte, dejándolos tan encandilados que ni siquiera revisaron el auto y apenas miraron los documentos de Carlos que estaba tan nervioso. (Lemebel, 2001, 25)

Las *performances* para la loca son la herramienta que utiliza al momento de confrontar la represión de los militares: ellos eran el poder y todos debían obedecer. “La loca en la emergencia” es lo que la salva de sufrir el abuso de los uniformados:

[...] no supo reaccionar tupiéndose entera, y ahí le afloró la loca en la emergencia ¿Y usted qué espera, no sabe dónde ponerse? Le gritó el uniformado. Tendría que partirme por la mitad para estar en las dos partes, le contestó risueña. Así que te gustan las

tunas, dijo el milico acercándosele lascivo. Entre muchas otras cosas, respondió respingona. ¿Cómo cuáles? Como bordarles manteles a las señoras de los generales. [...] ¿Y qué más? ¿Y qué más quiere? Que me borde este pañuelito que tengo en el bolsillo, le murmuró agarrándose el miembro con disimulo. Cuando quiera, pero ahora voy atrasado porque tengo que terminar un trabajito. Entonces váyase no más, dijo el milico bajando la metralleta. (Lemebel, 2001, 70)

Otra variante de *performance* es la relación de la Loca con sus amigas, especialmente con la Rana, matrona vieja que juega el rol de madre:

[...] cuando ella era una callejera perdida, la única que le había dado alojamiento y un plato de comida, era la Rana, una veterana cola de noventa kilos que la acogió como una madre, aconsejándola que no se dejara morir, que la cortara con el trago, que olvidara al curagüilla que la hundió en el vicio, que hombres había muchos, sobre todo ahora con la cesantía y los milicos. (Lemebel, 2001, 76-77)

La Rana es la que protege a la Loca, la que le enseña a sobrevivir en un mundo lleno de adversidades, la que la perdona por haberle robado sus clientas (Lemebel, 2001, 78), la que la aconseja y la única que le pide explicaciones cuando la Loca se va:

Yo no te dejo ir maricón si no me dai un motivo por lo menos. Tengo que hacerlo mamita, es cosa de vida o muerte. [...] No entiendo, no puedo comprender en qué güevadas andái metida. No importa Ranita, mejor así, contestó la Loca del Frente, zafándose y dándole un fuerte abrazo y un gran beso, sintió el palpito cardiaco de su gran amiga. Mami Rana, como le decía con cariño. (Lemebel, 2001, 187)

La Lupe, la Fabiola y la Rana son la familia de la Loca, “sus únicas hermanas colas” (Lemebel, 2001, 75) que viven en otro barrio periférico de Santiago, también marginadas de la sociedad patriarcal - heterosexual. Esta triada alimenta sus deseos sexuales con el lumpen que también ha sido marginado, para ello utilizan también la *performance*: “[...] Lupe, la más joven del trío, una negra treintona y chicha fresca, la única a la que todavía le daba por hacer show y vestirse como la Carmen Miranda con una minifalda de plátanos que zangoloteaba en la cara de los rotos curados para despertarlos.”

(Lemebel, 2001, 75) En estos personajes vemos una síntesis de sujetos sin nación, los cuales han sido víctimas de un sistema que ha privilegiado a los sectores acomodados, no solo los homosexuales son apartados, sino que también el hombre pobre, el campesino, el mapuche, el cesante que busca oportunidades en la ciudad. Llegamos aquí a lo que se plantea en los orígenes de América Latina en donde el conquistador encarna el poder y el indígena es doblegado, la “raza” continúa siendo apartada, olvidada y vejada por el absolutismo, en este caso, de origen castrense.

## CONCLUSIONES

Por lo tanto podemos afirmar que el *camp* como medio de expresión de lo *queer* no solo se enfrenta o contrapone a la dictadura, sino que también a una sociedad masculinizada y a los cánones clásicos del macho – guerrillero que lucha por la liberación de su país.

El personaje principal de *Tengo miedo torero* corresponde a una loca que se aleja de los clichés del “gay” de los Estados Unidos: ella es sudamericana, una chilena que vive en una población callampa con rasgos de “perra de quiltra” (Lemebel, 2001, 136). Su marginalidad radica desde su origen: cuando niño fue rechazado por su padre y en la escuela; más tarde por su propia comunidad; por la sociedad represiva; llegando incluso a la auto- marginación.

La temática tratada en la novela es la dictadura de Pinochet, por lo tanto el clima imperante que envuelve las acciones es represivo. Si bien es cierto que la Loca vive alejada de esta realidad en una especie de auto exilio, se impone con su presencia travesti - aunque no sea de forma intencional –a un sistema de origen heterosexual.

La Loca, de forma inconsciente, se ha ido destruyendo y reconstruyendo con el pasar de los años. Su infancia fue dolorosa al no ser comprendida por su padre: con su presencia afeminada sobrepasaba los cánones establecidos por una comunidad patriarcal y es por eso que es castigado y violado por su progenitor. Manickam dice “El padre de la Loca del Frente piensa que tal violación – un acto sumamente falocéntrico – asustaría tanto a su hijo que lo ‘normalizaría’ en cuanto a su orientación sexual” (Cit. en Gonzalez-Espitia, 2010, 41). Toda violación es un vejamen contra la sexualidad, sin embargo, no creemos que el padre haya tenido la intención de



“sanar” a su hijo a través de este acto, sino que pensamos en una homosexualidad oculta, culpable, que fluye en la inconsciencia del alcohol. Los golpes propiciados a su hijo, son golpes también para él que como macho seductor no perdona, ni se perdona otra forma de sexualidad.

El tiempo referencial histórico de la novela es el año '86 y ya han pasado trece años de dictadura. La Loca tiene más de cuarenta años, lo que significa que gran parte de su vida ha transcurrido en las sombras de la represión. Pese a esto la Loca encuentra su identidad, se escapa del brazo opresivo de su padre, se prostituye y traveste. Al momento de travestirse, la Loca reta ya no solo con su actitud afeminada al sistema, sino que ahora lo hace desde su cuerpo. En un principio lo hace con fines artísticos (lo recuerda al momento de mirar la vieja fotografía), seguramente una *performance* en donde fluyen sus propias fantasías provenientes del *kitch*. Este acto comunicativo y perlocucionario “trae efectos y consecuencias en los sentimientos, los pensamientos o las acciones” (Butler, 2007, 95) de sí misma quedándose travestida para siempre, lo que confirma y reafirma su lado femenino. A partir de este hecho, quizás Lemebel nos quiere decir que hay un accionar heroico, político, que la expresión del género no es nueva y que se impuso al falocentrismo no solo militar, sino que a toda una sociedad que le rinde culto al sexo masculino.

El protagonista ha evolucionado de homosexual a travesti, pero se pierde en el alcohol por causa de un amor (Lemebel, 2001, 76) poniendo en evidencia su fragilidad y sentimentalismo, rasgos relacionados tradicionalmente con lo femenino. Es rescatado por otro travesti, la Rana, que juega un rol de madre, una madre travesti para una hija travesti; con la Rana la Loca forma parte de una comunidad democrática en la que comparten absolutamente todo “porque cada noche no nos falta el pichulazo para soñar con los angelitos” (Lemebel, 2001, 76) y de cierta manera se incluye a la sociedad a partir del trabajo que ésta le enseña: el bordado. Lamentablemente, la Loca es otra vez rechazada, pero esta vez por uno de sus pares “Te fuiste de aquí, y agradece que no te mato, maricón con olor a caca” (Lemebel, 2001, 78) con lo que se pone en evidencia a un sujeto sin nación.

Finalmente, la Loca intenta establecerse – siempre en el marco de lo marginal -, encuentra una casa en donde podrá expresar libremente el *camp*, trabaja y vive como una ciudadana responsable. Sin embargo, la realidad toca a su puerta con el buenmozo Carlos. Este personaje en un principio es un opuesto a la Loca: joven, viril, culto y con ideales políticos que se oponen a la dictadura; ella, en cambio, vieja, flaca, ignorante y alejada de la contingencia política. Pero a medida que las acciones se van desarrollando ambos se funden en un intercambio de gestos e ideales: él deja fluir su sensibilidad y comprende que su concepto de patria es diversa y ella enfrenta la dictadura a través de su opinión, manifestando y lo más importante siendo cómplice en la preparación del atentado contra Pinochet.

La Loca, llega a un periodo en el que podríamos afirmar que su reconstrucción se acerca a su fin en cuanto a su personalidad, a su imagen y a su forma de pensar. Desafía explícitamente al dictador y también desafía, de forma implícita, al guerrillero. A través de las canciones pasadas de moda (la Loca se relaciona fuertemente con lo oral) logra expresar su amor por el joven estudiante y a través de la *performance* lo atrae a su mundo de fantasía, capturándolo en su bordado romancero. Este amor se consume para la Loca con la felación que le realiza a Carlos. Éste no reacciona dormido por el alcohol, respetándose en cierta medida su heterosexualidad de macho revolucionario.

Al final de la diégesis, Carlos le propone a su vieja Loca de huir a Cuba, pero ésta al ver que no la ama como ella quisiera, se queda, sabiendo los peligros que la acechan (otro juego con los opuestos, el valiente guerrillero escapa, la débil loca no) quizás con la esperanza de continuar la lucha por la libertad de un país en donde las minorías sexuales algún día serán aceptadas y respetadas.

A modo de cierre podemos afirmar que la Loca del Frente encarna una suerte de alegoría de la loca sudamericana quien ha dejado atrás la frivolidad del *kitch*, para transformarlo en una herramienta de lucha no solo por la libertad de su país, sino que también para abrir paso a todas aquellas voces que han sido silenciadas en la historia del sometimiento de América Latina:

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. (Lemebel, 2002)

## BIBLIOGRAFÍA

- ARBOLEDA-RÍOS en “¿Ser o estar “queer” en Latinoamérica? El devenir emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arenas” en *ÍCONOS Revista de Ciencias Sociales* [en línea], 2011. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=50918284008> (Consultado el 13 de marzo de 2014)
- BELMONTE JIMENEZ, Ana María, “Marilyn Monroe y los estereotipos de género” en *RAZÓN Y PALABRA Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación* [en línea] [http://www.razonypalabra.org.mx/varia/77%203a%20parte/51\\_Belmonte\\_V77.pdf](http://www.razonypalabra.org.mx/varia/77%203a%20parte/51_Belmonte_V77.pdf) (Consultado el 23 de julio de 2014)
- BUTLER Judith, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Buenos Aires: Ed. Pairos, 2002.
- BUTLER, Judith, *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Ed. Paidós, 2007.
- DA SILVA ANDES, Wanderlan, “Fronteras del deseo: melodrama y crítica social en Tengo miedo torero de Pedro Lemebel” En *Castilla. Estudios de Literatura* [en línea], 3 (2012): 181-204. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4077218> (Consultado el 01 de abril de 2014)
- GAETE B., Roberto, “El Mundo gay en la Dictadura”, en *GayMagazine.cl* [en línea], Chile, 2007. <http://archive.today/q4qw9#selection-1215.1-1407.206> (Consultado el 11 de marzo de 2014)
- JEFTANOVIC, Andrea, “Pedro Lemebel: El Cronista de los Márgenes”, en *letras.s5.com Página chilena al servicio de la cultura* [en línea], 2000. <http://www.letras.s5.com/lemebel50.htm> (Consultado el 03 de febrero de 2014)
- LEMEBEL, Pedro, *Tengo miedo torero*, Santiago de Chile: Ed. Seix Barral (Planeta), 2001.
- LEMEBEL, Pedro, *Hablo por mi diferencia*. En *BIBLIOTECA Nacional de Chile, Memoria chilena* [en línea], 2002. <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0041561.pdf> (Consultado el 08 de marzo de 2013 y 26 de agosto de 2014).
- LÓPEZ MORALES, Berta, “Tengo miedo torero, de Pedro Lemebel: ruptura y testimonio” en *SCIELO estudios filológicos* [en línea], 2005, N° 40. [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0071-17132005000100008&lng=pt&nrn=iso&tlng=pt#!](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132005000100008&lng=pt&nrn=iso&tlng=pt#!)
- MANICKAM, Samuel, “La sexualidad desafiante frente al dictador en Tengo miedo torero”, En GONZALEZ- ESPITIA, Juan Carlos en *Hispanófila* [en línea], Valencia, España, 2010. <http://romlpub.unc.edu/files/2012/05/Hispanofila159.pdf> (Consultado el 11 de marzo de 2014)
- RUBIN, Gayle, “El tráfico de mujeres: Notas sobre la ‘economía política’ del sexo” en *Rayna Reiter (comp.)*, Nueva York, 1975.
- SONTAG, Susan, “Notas sobre Camp” en SONTAG, Susan, *Contra la Interpretación*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1969.

