

El hilo de Penélope: tejer imaginarios femeninos o el tejido como resistencia en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel

The Penelope's thread: weaving feminine imaginaries or the knitting as resistance in *Tengo miedo torero* by Pedro Lemebel

Carla Silva Contreras
Universidad de Chile
carlaj.silvac@gmail.com

RESUMEN

*El presente trabajo plantea una crítica, desde una perspectiva de género, a la invisibilización histórica que han sufrido las mujeres tejedoras. Análisis que aborda, principalmente, los modos de construir la subjetividad femenina en torno a una labor que ha funcionado en los márgenes de toda categoría de valor y que también ha sido apropiada por sujetos abyectos y marginados: homosexuales que realizan un gesto de alianza con lo femenino. Lo anterior daría cuenta de nuevos modos de representación y de discursividades otras que cuestionan y deconstruyen el lenguaje oficial al hacer del tejido un lenguaje propio que se resiste a los imperativos sociales, cuestión que se observará en la novela *Tengo miedo torero* (2002) del escritor chileno Pedro Lemebel.*

ABSTRACT

*The present work raises a critique from a gender perspective to the historical invisibilization suffered by female knitters. This analysis mainly addresses the ways of constructing the feminine subjectivity around an activity that has worked in the margins of any category of value and that has also been appropriated by abject and marginalized subjects: homosexuals who make a gesture of alliance with female. This would give account for new modes of representation and other discursivities that question and deconstruct the official language by making the weave a language that resists social imperatives, an issue that will be observed in the novel *Tengo miedo torero* (2002) by the Chilean writer Pedro Lemebel.*

Palabras clave: tejido, lenguaje, Lemebel, literatura latinoamericana.

Keywords: knitting, language, Lemebel, latin american literature.

*¿En dónde tejemos la ronda?
¿La haremos a orillas del mar?
El mar danzará con mil olas
haciendo una trenza de azahar.*

GABRIELA MISTRAL

Convocar el término “mujeres” es de por sí una pregunta por el lugar en la historia y el imaginario. La constante negación de sus voces por parte de los discursos dominantes y el silencio de sus labores, en tanto agentes de cambios sociales, nos hacen pensar el quehacer femenino como un devenir minoritario en la historia oficial. En este sentido, el trabajo doméstico ejercido por consecuencia en el espacio privado, ha quedado en los márgenes de la cultura por considerarse que carece de trascendencia histórica. Optar no por la negación, sino por el rescate de las prácticas de las mujeres más allá de los roles de madre y esposa, en el espacio de la casa, es el desafío que deben asumir y comprometer los estudios culturales de hoy.

Ahora bien, ¿qué sucede en el espectro imaginario cuando una de las actividades más naturalizadas en la cotidianidad femenina es ejercida por sujetos abyectos situados al margen de la heteronorma? Me refiero, específicamente, a los hilanderos y tejedores homosexuales que han desarrollado este oficio en la más absoluta marginalidad y que permiten comprender la labor como un gesto de alianza con lo femenino. En este sentido, el presente artículo pretende dar cuenta de una de las actividades ejercidas por las mujeres, en el espacio cerrado y “a-histórico” de la casa, que ha sido constantemente ignorada en nuestra sociedad: tejer. Labor que ha funcionado históricamente en los márgenes de toda categoría de valor y que en este trabajo se problematizará desde la figura de “la Loca”, destacado personaje del escritor y performista Pedro Lemebel (1952-2015), que en las páginas de *Tengo miedo torero* (2001) es protagonista.

La Loca es un homosexual que desestabiliza las categorías de sexo/género tradicionales y que borda para sobrevivir y resistir el contexto político-social que habita: la dictadura chilena. En este sentido, el relato nos permite reconstruir un tejido que se hace intransitable en los circuitos oficiales, y que da cuenta de lo que no reconocen los modelos hegemónicos de la dictadura: la presencia de sujetos que rompen con las instituciones definitorias. En la novela olvidamos

rápidamente la homosexualidad de la Loca y cedemos un lugar a este nuevo género que se nos presenta con una voz distinta, que acoge al deseo homoerótico a través de un lenguaje artificioso, pero de manera clandestina y soterrada en los callejones marginales de la ciudad, donde el ojo vigilante del estado no puede intervenir. Por esta razón, el discurso de la Loca es un gesto de resistencia que se desarrolla como texto mudo bordado en sus manteles.

Lo anterior problematiza dos vértices en la hipótesis de este estudio. En primer lugar, que tejer no es una extensión de la mujer, por tanto, no es una actividad naturalmente femenina, no es un mandato de género –no podemos catalogarla como un deber, despojándola de la esfera del *saber*– sino que sería un *hacer* en la cultura, que pueden practicar tanto hombres como mujeres. En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, que el tejido, tal como lo demuestra su etimología, es un texto que da cuenta de un lenguaje propio de ciertas marginalidades –femeninas, homosexuales– silenciadas por los discursos oficiales –masculinos– y que en ciertos contextos operaría como un *ethos* de la resistencia, como puede observarse en los bordados de la Loca. Demostrar ambas premisas es el propósito de este análisis.

EL TEJIDO EN LA ESFERA DE LA CULTURA: TEJIENDO UN LENGUAJE PROPIO EN CLAVE FEMENINA

Comenzaré por la etimología. El término «tejido» proviene del latín *textus*, participio del verbo *texere* “tejer, trenzar, entrelazar”. El diccionario etimológico refiere que el verbo latino *texere* nos dio tejer y tejido en castellano. Su participio también nos dio contexto, hipertexto y pretexto. Este verbo viene de la raíz indoeuropea *teks* (tejer, fabricar con un hacha) que nos dio técnica, tecnócrata, tecnología, a través del griego *téchne*.

De esta manera, texto en tanto discurso y lenguaje y, a su vez, tejido como materialidad, técnica y arte, nos hacen pensar la actividad de tejer –históricamente femenina– como una labor completa que no solo se relaciona con lo doméstico y lo práctico, en el sentido material, sino que también se inscribiría en la esfera artística al vincularse con lo ritual. Por tanto, las mujeres crearían un lenguaje propio y participarían de un proceso completo que toca todas las dimensiones humanas.

Lo anterior, nos lleva inevitablemente a las comarcas del mito, porque en la esfera del imaginario las primeras mujeres tejedoras aparecen con la figura de Aracne y Penélope, ya que ambas utilizaron el tejido como un contradiscurso que opera como el *ethos* de la resistencia ante la palabra hegemónica.

El mito de Aracne aparece en las *Metamorfosis* de Ovidio y, según el autor, ella era una muchacha lidia que aprendió de Atenea, patrona de las tejedoras y bordadoras, el arte de tejer, pero alcanzó tanta reputación entre las ninfas que acudían a admirar sus obras que superó a la propia diosa. Ésta, celosa de su superioridad, se disfrazó de anciana y, revelando ser Atenea, la desafió a un concurso de destreza. Aracne orgullosa y altiva aceptó. La diosa representó entonces a los doce dioses en el esplendor del Olimpo; en cambio, Aracne representó las metamorfosis de estos y sus intrigas amorosas, resultando su obra tan perfecta que la propia Atenea, en un raptó de celos e ira por la ofensa, destruyó furiosa la tela de la joven. Aracne se ahorcó en la desesperación y la diosa se conmovió metamorfoseándola en araña, condenándola por toda la eternidad a tejer finísimas telas. Así dice el texto de Ovidio, en relación a la disputa entre Atenea y Aracne:

[...] compadeciéndose Palas, suavizó el cruel destino de la que estaba colgada y le dijo: "Vive, miserable, pero *siempre suspendida*, y esa misma ley de castigo te impongo, para que no te veas segura en el futuro, *alcance a toda tu raza, hasta tus últimos nietos*". Entonces Palas Atenea la roció con los jugos de Hécate y así cayeron sus cabellos, nariz y boca. Su cabeza se redujo y también su cuerpo. Se le adherieron dedos a los costados y todo lo demás *se convirtió en vientre*¹. De ahí sacaba un hilo y, ya convertida en araña, se dedica a tejer sus telas (78).

Aracne es una criatura rebelde que teje los vicios de los dioses. Por eso es condenada a ejercer esta labor en el espacio privado, a convertirse en vientre del que nacen los hilos que narran una historia oculta y marginada. Su perfeccionamiento en el arte de tejer la obliga a vivir hilvanando la vida de otros, de los dominantes; *suspendida en el aire*, como sujeto a-histórico, mientras sus manos tarántulas tejen, al igual que las arañas.

La explicación que nos da el mito acerca del origen del tejido y cómo se construye en relación a la mujer y la supuesta naturalización

de la labor, se refuerza, a su vez, con la figura de Penélope que teje esperando al hombre que ama; que teje y desteje, en una rebeldía silenciosa, un contradiscurso que la libera de cumplir los mandatos de género de la época. Los cantos I y IV de *La Odisea* nos muestran a la mujer fiel que llora y sufre al esposo durante su larga ausencia, sin embargo, un grupo de pretendientes, atraídos por su belleza y las riquezas de Ulises, la asedia. Por esta razón, Penélope recurre a una estratagema para obviarlos: “Declaró que haría su elección y se casaría de nuevo cuando hubiera acabado de tejer una sábana mortuoria, destinada a envolver el cuerpo de Laertes después de su muerte. Pero para que la obra no se terminara [...] ella deshacía durante la noche lo que tejía durante el día” (Escobedo, 2002, 244). Penélope, al igual que Aracne, desacredita la lengua oficial, sostenedora del orden social dominante, evidenciándose este gesto de resistencia en los tejidos. Las tejedoras siempre al margen.

Ahora bien, las mujeres tejedoras han estado presentes en la actividad productiva desde mucho antes de lo que imaginamos, por la necesidad concreta, estrictamente humana, de proteger el cuerpo. En el neolítico, por ejemplo, se teje con lino en el verano y con lana en el invierno; en China, alrededor de 3.000 a.C. se observan prendas tejidas con seda mientras que en Egipto las encontramos con algodón. En Chile, durante toda la colonia, la producción de telas, trajes y todos los productos básicos utilizados por los sectores populares eran artesanalmente elaborados por mujeres. Estos tejidos tienen como base fibras naturales que proceden de plantas o animales, como la lana, el algodón, la seda y el lino; no será entonces, hasta la llegada del capitalismo que las fibras artificiales y sintéticas reemplazarán a las naturales y las máquinas y, a su vez, suplirán a las tejedoras.

En 1907, del total de la población femenina económicamente activa, aproximadamente la mitad pertenecía al rubro (hilanderas, tejedoras y costureras), aunque la categoría hilandera y tejedora desaparecerá a partir de 1960, pese a que continúa desarrollándose hasta el día de hoy, sobre todo en las regiones más apartadas de la capital. Ahora bien, si era una actividad tan relevante en las prácticas sociales y económicas, ¿por qué el término desaparece? ¿Por qué las tejedoras han quedado al margen de la historia? Una respuesta tal vez sea que el trabajo se realiza en el espacio privado y el fin de la labor

se evidencia en cuanto al “aporte” en el hogar y no la independencia económica² que puedan alcanzar. En este sentido, Amorós (1990) sugiere que en el espacio privado no se produce la “individuación” y que, por el contrario, es el espacio “de las idénticas”, cuestión que se sustenta también en los argumentos de Lorente Acosta (2009), quien menciona que los acontecimientos que pasan a formar parte de la historia son aquellos que “han transcurrido en el seno de lo público [...] las historias de los hombres engrosan el patrimonio de todos, mientras que las historias de las mujeres nunca dejan de ser exclusivamente de mujeres” (32). En este sentido, tejer se legitimaría en tanto “tarea doméstica”, no en función de un trabajo que requiere técnica, esfuerzo material y mental. Percibida como *deber*, no como *saber*, los trabajos de las mujeres se esencializan:

En nuestro imaginario las mujeres ancianas siempre traen entre sus manos un par de palillos cubriendo sus piernas con una manta que fluye desde allí. El hilado, el tejido, la costura son acciones que inmediatamente asociamos a una mujer, como si fueran conocimientos que ellas naturalmente manejarían, como si fueran parte de su código genético. He aquí una de las razones por las que el trabajo textil femenino es tan mal remunerado: olvidamos que requiere de técnica, olvidamos que es un saber y lo asociamos a la “naturaleza” femenina. (Ledezma, 2008, 254)

Las prácticas políticas y sociales derivadas de la división sexual del trabajo naturalizan a la vez que desvalorizan y abaratan las labores de las mujeres. Al respecto, Amorós menciona que tanto lo público como lo privado se articulan como espacios jerárquicos y disimétricos, configurando significaciones simbólicas que refuerzan un lugar de subordinación para las mujeres, asignando un valor superior a lo público. La imagen del trabajo femenino como algo excepcional que se escapa de la norma (mujer doméstica, madre virtuosa), del “deber ser” más asociado a los afectos y a la transmisión de los valores que educarán a los/as niños/as, incómoda y, por esta razón, se intenta duplicar la imagen del hogar en lo público. Esto se ve profundizado en el caso de las tejedoras, pues estas habilidades al ser desempeñadas mayoritariamente en el espacio privado y transmitidas por ellas a las próximas generaciones (como la condena de Aracne); es decir, adquiridas y desarrolladas en el vientre, en el interior del hogar,

lejos de la mirada social, no son reconocidas como trascendentes y productivas. Así, el trabajo textil femenino es “abaratado” por discursos e imaginarios que no le dan ni la posición ni la visibilidad que merece en la historia.

Al igual que las matronas y las cocineras, las tejedoras han transmitido sus conocimientos de generación en generación a las más jóvenes, porque han sido las mujeres, las encargadas de las tareas domésticas. En este sentido, la práctica de tejer es particularmente significativa, pues crea comunidad: las ancianas conocen mejor la técnica, la tintura, los puntos y las texturas que las jóvenes, por esta razón, niñas, mujeres y ancianas se sientan juntas a tejer para transmitir sus saberes. Así, en la esfera del rito, a modo de iniciación, las nietas de Aracne aprehenderán los conocimientos sobre este arte que acompaña el ciclo vital femenino; de hecho, en algunas culturas como los *wichí* “si se muere una mujer, se entierra su *tsilunti* (bolsa de bienes personales), en el que guardaba sus hilos, agujas y tejidos a medio terminar, entre otras pertenencias” (Montani, 2008, 164).

De esta manera, las mujeres encontrarían en el enlazado de lanas una clave de género, un discurso propio que entreteje a las generaciones porque en el tejer la mujer se presenta como una creadora que se vincula con la materia a través de su habilidad manual y su sabiduría; un reencuentro con la naturaleza y los orígenes para hilvanar un lenguaje nuevo, un texto que denuncie su condición de cautiva, como Penélope: el tejido como una potencialidad de transgredir el orden patriarcal. No sólo son hilos, lanas cruzándose, hay una transfiguración de la materia, una belleza, porque siguiendo a Cheng (2007) la belleza es un advenir, por eso nos conmueve, la belleza nos parece siempre nueva, nos aterroriza y nos calma, nos vacía y nos completa, nos da la ilusión del fragmento restaurado; por eso no nos fatigamos de la belleza porque ésta nos transfigura “por la gracia del encuentro de una luz interior y de otra luz dada desde siempre, pero tantas veces oscurecida. Transfiguración debe entenderse como lo que se transforma desde el interior, y también como lo que se trasluce en el espacio entre lo finito y lo infinito, entre lo visible y lo invisible” (49). La mujer y el mundo se comprenden sólo a partir de su facticidad, el encuentro entre estas dos miradas (la interna y la externa) que nos desplazan al plano de lo fictivo:

devienen en trasfiguración para alcanzar la belleza. El arte no es pura mimesis de la realidad, sino que exige, de todos los elementos que constituyen una belleza, un entrecruzamiento, una interacción, y “de ese encuentro, si es profundo, nace otra cosa, una revelación, una transfiguración” (66).

Transfiguración que vendría dada en la materia que transmuta en mujer, sacándola de su rol pasivo y subordinando, acercándola a su mismidad. Tejido que deviene en lenguaje porque al crear figuras, bordes, *texturas*, se adquiriría la destreza necesaria para la representación y la escritura otra. En este sentido, las labores manuales, típicas de la vida doméstica, resultan primordiales para el desarrollo de habilidades intelectuales. Por tanto, esta labor que continuamente se intenta anular en el plano del saber constituye una praxis cultural que trascendiendo el nivel práctico inmediato, despliega dimensiones creativas, cognitivas y experienciales sustentadas en la técnica y la sabiduría. Devolver la plusvalía y reconocer la trascendencia de este oficio es una de las obligaciones de la historiografía hoy en día, porque las mujeres son siempre una reserva de fuerza de trabajo para el capitalismo y las tejedoras con salarios más bajos y poco reconocimiento social, significan una plusvalía para el patrón; cuestión que tiene que ver con las relaciones, pues como menciona Gayle Rubin, parafraseando a Marx, una mujer “sólo se convierte en doméstica, esposa, mercancía, conejito *de play boy*, prostituta o dictáfono humano en determinadas relaciones” (96).

NUEVAS DISCURSIVIDADES: TEJIENDO MEMORIAS Y DISIDENCIAS EN *TENGO MIEDO TORERO* DE PEDRO LEMEBEL

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

REINALDO ARENAS

Pedro Lemebel fue un cronista, artista visual y performer que se destacó por realizar un gesto de complicidad con lo femenino en su obra al retratar sujetos habitando en los márgenes de la sociedad. El seudónimo “la Loca” que utiliza como matriz en muchos de sus

textos y particularmente en *Tengo miedo torero*, presenta las múltiples y volubles identidades homosexuales que su ojo cronista devela. Con este seudónimo concibe desclasificar y subvertir los órdenes identitarios tradicionales, aniquila lo oficial, lo masculino que carece de significado para el travesti porque al cambiar el nombre rompe con la herencia paterna.

La Loca del Frente es la arista de una historia que entreteje la narración, hilvanando las acciones y viajes del Dictador y su mujer, la historia de un atentado, las utopías y los desencantos, la vida política, sexual y social del Chile de 1986. El entrecruce de estos hilos constituirán el tejido, el entramado, el contexto donde nace la historia de amor de la Loca. La protagonista es mucho más que un travesti enamorado; ella teje, como las arañas, una lengua nueva, clandestina y desafiante, que borda como texto mudo en sus manteles. Por esta razón, el presente apartado observará y analizará la metáfora del tejer a partir de las figuras de Aracne y Penélope vistas anteriormente, para proponer que este lenguaje mudo opera como el *ethos* de la resistencia ante el discurso hegemónico. En este sentido, también se analizará la metamorfosis que sufre la protagonista: en un comienzo borda para “alguna vieja aristócrata que le pagaba bien el arácnido oficio de sus manos” (10) y que con el transcurrir de la narración sus agujas, hilos y bordados dejan de ser para esas “viejas” y se transforman en el símbolo de la libertad, la rebeldía y el amor.

En *El placer del texto* (1973), Roland Barthes propone el discurso como un tejido de la telaraña, y el lector como la araña que se disuelve en ella. En este sentido, el sujeto no interpreta, es la interpretación la que lo concibe. Para el autor el texto es como un tejido, que hasta ahora se ha tomado como un producto donde se puede descifrar la verdad absoluta, pero en el que ahora se acentúa la idea generativa de que se construye a través de un entrelazado. El teórico plantea que cuando hay ausencia de subjetividad no existe ni autor ni público lector, porque el signo es neutral, es decir, el lenguaje carece de ideología, el lenguaje es ideológico cuando aparece el sujeto. Se entiende, entonces, el signo como algo autónomo, solitario, cuyos pliegues connotan la presencia/ausencia que será la instancia de goce del lenguaje; de allí que el lector pueda acceder a través del deseo al objeto fetiche en el que transforma el texto.

En este sentido, la tensión del discurso oficial con la lengua abyecta de la Loca que teje un lenguaje propio, puede analizarse desde este enfoque teórico. Barthes introduce los conceptos de placer, goce y tejido. Lo erótico cobra importancia en su propuesta, si bien detalla lo que significa un texto de placer como parte de la cultura y ligado a la práctica tradicional de la lectura, y un texto de goce como aquel que pone en crisis su relación con el lenguaje, ya que hace vacilar los fundamentos del lector. Aclara que ni la cultura ni su desintegración son eróticas; sino más bien, la fisura que se produce en la escritura, la intermitencia es lo erótico que seduce, en “la puesta en escena de una aparición-desaparición” (6). Al igual que el tejer y destejer del manto de Penélope, al igual que los bordados en los manteles de la Loca, que desacreditan la lengua oficial y que tejen un texto que se resiste, poniendo como armadura la desnaturalización de la palabra, al lenguaje sostenedor del orden social dominante.

Así, puesta en escena nuestra Loca-Penélope es una voz arácnida que hilvana la historia del deseo, la memoria y el cuerpo. La pluralidad del discurso conforma una novela polifónica, donde se entretienen diferentes voces: la voz de las señoras para quienes trabaja la Loca, los cotorreos del “boliche de barrio” (9), las voces clandestinas del Frente Patriótico, las voces escondidas y susurrantes de tantos marginados. Su lengua se mezcla con el texto mudo de sus manteles, como las telarañas que tejen las manos marimbas de la Loca para el goce del patriarcado, que se hace mimar por las telas importadas y la delicadeza del homosexual. Arte que le enseñó la Rana, quien le dio “las armas para ganarse la vida bordando servilletas, manteles y sábanas con punto cruz, con bolillo, con deshilado y naveta que aprendió a manejar como una experta en poco tiempo” (77). La Rana, madre simbólica, es quien le hereda el saber y la ayuda a salir de la pobreza, pero la Loca supera a su maestra, y a raíz de este hecho se separan: “algo se quebró para siempre después de la pelea, y luego que la Rana la sacó a punta de patadas de esa casa. Y aunque ahora el tiempo había borrado los rencores, entre ella y la Rana igual se levantó un muro de contención” (86). Sin duda alguna existe una similitud entre el mito de Aracne y la narración.

Aracne es una criatura rebelde que teje los vicios de los dioses. Por esto es condenada, tal como pasa con la Loca, cuyo perfecciona-

miento en el arte del bordar la obliga a vivir tejiendo la historia de otros, de los dominantes, suspendida en el aire de sus boleros mientras sus manos tejen, al igual que las arañas, como muerta en vida, con un velo que le oculta la realidad tiránica en la que está inmersa. Sin embargo, esta condena de Aracne queda atrás cuando la narración hilvana un camino que le cambiará su visión de mundo: el encuentro con Carlos. La Loca deja de tejer para vivir y comienza a tejer para esperar, deja de ser la condenada Aracne para convertirse en Penélope, que teje esperando al hombre que ama, que teje y desteje en una rebeldía silenciosa. La Loca, criatura de la noche y del camino, se convierte en una mujer hogareña que pasa el día “[p]ensándolo, imaginándolo tan suyo, que la calle había perdido atractivo para su loca patinadora y transeúnte. El amor la había transformado en una Penélope doméstica” (67).

Penélope, al igual que la Loca, desacredita la lengua oficial, sostenedora del orden social dominante, evidenciándose este gesto de resistencia en los tejidos. Como se ha adelantado, este lenguaje mudo opera como el *ethos* de la resistencia ante el discurso hegemónico. La Loca, en un comienzo, borda para la burguesía, las esposas de los generales que lo consideran un artista, pero que lo atienden rápidamente en la cocina, para esconderlo y relegarlo frente a sus amistades. La Loca siempre al margen. Así, lentamente la protagonista comienza a metamorfosearse; los hilos de la historia le van mostrando una nueva realidad de la que no puede huir:

¿Por qué había actuado así? ¿Por qué le bajó ese soponcio de loca que tal vez la había hecho perder a su mejor clienta? A la señora Catita, que se iba a poner furia con él por no haberle entregado el mantel. ¡Bah!, vieja de mierda. ¿Qué se cree que una la va a esperar toda la tarde porque ella está atendiendo a sus amigas milicas? ¿Qué se cree que una es china de ella? Todo porque tiene plata y es la mujer de un general. Uno también tiene su dignidad, y como dice Carlos: todos los seres humanos somos iguales y merecemos respeto. Y apretando el paquete del mantel bajo el brazo, sintió nuevamente y por segunda vez en ese día una oleada de dignidad que le hacía levantar la cabeza, y mirarlo todo al mismo nivel de sus murciélagos ojos (66).

El encuentro de la Loca con las esposas de militares da cuenta del enmascaramiento, que calla el horror del discurso oficial frente a la diferencia y a la vacilación sexual. Lemebel muestra a una Loca bordando en sus manteles pájaros y angelitos, como la metáfora de la ambigüedad, de la homosexualidad volátil y etérea frente a la crueldad y tiranía de los que ejercen la hegemonía. Por esto no puede dejar ese mantel, esa tela llena de recuerdos, a la “mesa de Drácula” (63). Ese mantel, en el que no sólo se habían bordado pájaros y querubines, ese mantel que llevaba plasmada las huellas del amor que la comprometieron tanto social como políticamente, no puede ser entregado a la sangre, a las risas macabras y tiránicas de los militares: “A sus ojos de loca sentimental, el blanco mantel bordado de amor lo habían convertido en un estropicio de babas y asesinatos. A sus ojos de loca hilandera, el albo lienzo era la sábana violácea de un crimen, la mortaja empapada de patria donde naufragaban sus pájaros y angelitos” (65).

Respecto a este episodio, Berta López plantea: “Estas escenas, dobleces y curvaturas del mundo en que vive la Loca están destinadas a dislocar la realidad, a poner en duda la coherencia de la historia oficial” (2005, 124). Se entiende, entonces, que el proyecto castrense de la dictadura es desacreditado por esta voz cortada que la Loca borda en la página en blanco de sus manteles, socava el proyecto de reconstrucción nacional que se instaura en 1973 y la hegemonía de la norma heterosexual. La escena misma imaginada por el travesti “desterritorializa” la historia oficial que se muestra como la historia de los asesinatos, de la barbarie y la vejación de aquellos sin voz. Por esta razón, en la fiesta de cumpleaños de Carlos el mantel bordado encuentra cabida, cubriendo las cajas con armas, simulando una mesa larga que, a su vez, simula el ideal cubano, entre los niños alborotados y el chocolate caliente. En este sentido, su oficio arácnido se transforma en el símbolo de la libertad, la rebeldía y el amor.

De este modo, los miedos, los sueños, las pasiones y los desencantos de los personajes quedan bordados en el texto mudo que las manos tarántulas de la Loca del Frente tejen. Es, en otras palabras, un hilo más dentro de la telaraña de la lengua homoerótica. La lengua marucha se manifiesta en la creación de este lenguaje propio situado al margen de la sociedad, un lenguaje que da cuenta de una margi-

nalidad, de una manera de sentir, vivir y morir diferente a la norma establecida³.

Al fallar el atentado contra el Dictador, la Loca debe huir, deshilar la historia, desprenderse. Los hilos que alguna vez la unieron a la casa, a sus amigas y a Carlos deben ser cortados. En este sentido, no es casual que sea el mantel el encargado de cerrar la historia. En la playa de la despedida la Loca despliega “la nívea bandera del mantel bordado de pájaros y angelitos” (199) para esa última cena sin más fronteras que la inmensidad del mar. El tejido que se lleva la marea con las “*avecitas locas / que quieren volar...*” es la metáfora de una lengua que no encontró espacio en este territorio adverso y tiránico, y busca nuevos horizontes en una patria lejana a la que quizás algún día logre llegar, “mientras atrás en la playa anochecida en terciopela oscuridad, la marea se encrespaba arrastrando el albo mantel olvidado en la arena” (206).

CONCLUSIONES

A partir de la metáfora del tejer puede observarse una nueva forma de construir lenguaje. Discursividades abyectas que operan en el texto-mantel que hila la Loca. En este sentido, las figuras de Aracne y Penélope, dos famosas hilanderas de la mitología griega, han servido para concluir que este tipo de lenguaje opera como el *ethos* de la resistencia ante el discurso masculino. Asimismo los conceptos de placer, goce y tejido del teórico Roland Barthes se aplican al texto-tejido. El relato entreteje la narración, hilando las conversaciones de la Loca con Carlos, las voces del dictador y su mujer, los cotorreos del “boliche de la esquina”, los susurros de la radio Cooperativa, las reuniones, las cajas, las sexualidades. Todo hilado en ese mantel, que cierra la historia, que se lleva la marea. Metáfora que en la propuesta de lectura se ha desentrañado como una lengua que quiere emigrar, globalizarse, buscar nuevos horizontes, en otros continentes, en una patria lejana en la que quizás algún día la lengua *marucha* encuentre lugar.

En consecuencia, la novela de Pedro Lemebel conforma un sujeto que busca en un lenguaje arrancado de la marginalidad del discurso, un espacio en la historia, a través de un sentimiento que erotiza la

totalidad de la obra. La Loca del Frente utiliza el lenguaje del tejido para su placer y para construirse, para crear la ilusión de otro cuerpo que se muestra subversivo ante los modelos sexuales impuestos por la tradición. Se concluye, entonces, que el mundo de la protagonista es una existencia configurada por la saturación del lenguaje, en la que la desnaturalización de la palabra –en los bordados de la Loca– es un gesto de resistencia y de alianza con los marginados: tejedoras y homosexuales.

NOTAS

1. Las cursivas son mías.
2. Aunque podemos rastrear muchos casos en que las mujeres eran las sostenedoras del hogar y su sustento estaba basado en la producción textil.
3. Se entenderá esta lengua marucha como una poética de la desterritorialización que corroe los estilos oficiales del bien decir. Un *pastiche* de sonidos que no es más que un divertimento fonético y erótico, que no intenta seducir, sino provocar a través de la inflexión. Es una lengua que se disfraza, se escinde, se deforma y se erotiza, una lengua poética y vulgar, donde lo aéreo y lo material juegan constantemente a favor del travesti, una lengua homoerótica, que confunde y enfrenta las distintas texturas lingüísticas con el fin de imponer su diferencia.

BIBLIOGRAFÍA

- AMORÓS, Celia. "Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de lo masculino y lo femenino". *Mujer: participación, cultura política y estado*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1990.
- BARTHES, Roland. *El placer del texto*. Traducción de Nicolás Rosa. Siglo Veintiuno Editores, 1973.
- CHENG, François. *Cinco meditaciones sobre la belleza*. Trad. Anne-Hélène Suárez Girard. Madrid: Siruela, 2007.
- HOMERO. *Odisea*. Madrid: Espasa Calpe, 2007.
- ESCOBEDO, J. C. *Enciclopedia de la Mitología*. Barcelona: De Vecchi, 2002.
- LEMABEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Santiago: Planeta, 2010.
- LEDEZMA, Ana María. "Cosiendo identidades: representaciones de las trabajadoras textiles en la publicidad. Chile a mediados del siglo XX". *Mujeres chilenas. Fragmentos de una historia*. Sonia Montecino (compiladora). Santiago: Catalonia, 2008.

- LÓPEZ, Berta. “*Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel: ruptura y testimonio”. *Estudios filológicos*, 40 (2005): 121-129.
- LÓPEZ, Berta. “La construcción de ‘la loca’ en dos novelas chilenas: *El lugar sin límites* de José Donoso y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel”. *Acta literaria*, 42 (2011): 72-102.
- LORENTE Acosta, Miguel. *Los nuevos hombres nuevos: los miedos de siempre en tiempos de igualdad*. Barcelona: Ediciones Destino, 2009
- MONTANI, Rodrigo. “Metáforas sólidas del género: mujeres y tejidos entre los wichi”. *Mujeres indígenas en la Argentina: cuerpo, trabajo y poder*. Buenos Aires: Biblos, 2008.
- OVIDIO. *Las metamorfosis*. Barcelona: Juventud, 2002.