



Tengo miedo torero: la tejeduría como forma de resistencia política semiótica para subvertir el orden patriarcal

Tengo miedo torero: Weaving as a Form of Semiotic Political Resistance to Subvert the Patriarchal Order

SAMUEL L. GARSHA

Universidad de Wisconsin-Madison.

sam.garsha@gmail.com

RESUMEN

Este ensayo analiza la función simbólica de la tejeduría en Tengo miedo torero (2001) de Pedro Lemebel como forma de resistencia política semiótica frente al orden patriarcal y autoritario en Chile. A través del personaje de La Loca del Frente, una mujer travesti, se examina cómo el bordado reimagina la identidad nacional, los roles de género y la agencia política. El análisis incluye referencias mitológicas y destaca la alianza implícita entre resistencias feministas y LGBT+, donde la creación textil se convierte en medio subversivo frente a la hegemonía patriarcal.

© Museo Histórico Nacional. Fotografía Patrimonial.

Con Victoria Ocampo, escritora y directora de la revista *Sur* de Buenos Aires, a propósito de los festejos realizados a la poeta en la ciudad de Washington D.C., 1946. La fotografía apareció publicada en la Revista *Zig-Zag* el 4 de abril de 1946 con el título "Estados Unidos la festeja".

Autor: Marcos Chamudes Reitich.

Palabras Clave: *subversión patriarcal, literatura feminista y queer, tejeduría, LGBT+.*

ABSTRACT

*This essay analyzes the symbolic role of weaving in Pedro Lemebel's *Tengo miedo torero* (2001) as a form of semiotic political resistance against Chile's patriarchal and authoritarian order. Through the character of La Loca del Frente, a travesti woman, the paper explores how embroidery reimagines national identity, gender roles, and political agency. Referencing myth and feminist traditions, the essay argues that textile creation forms an implicit alliance between feminist and LGBT+ resistance against patriarchal hegemony.*

Keywords: *patriarchal subversion, feminist and queer literature, weaving, LGBT+.*

Embroidering, weaving and mending have been part of the legacy of women throughout history. All of these metaphors make up much of women's writing. We also write with fragments that help us tell stories. Each fragment is an instant as is each stitch, and we could say that the interiority of women, the peace found in embroidery, are important expressions of our subjectivity.

Marjorie Agosín, "Chilean Women Searching for Peace through
Needles & Thread" de Javiera Bruna

Introducción

La tejeduría en grupos feministas latinoamericanos ha sido ampliamente discutida como forma de contrarrestar el silenciamiento y la subjetivación impuestos por el orden patriarcal y el Estado opresivo.¹ No obstante, esta práctica ha recibido escasa

¹ Consideren, por ejemplo, Agosín, Marjorie. "Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas". *Revista Iberoamericana* 51. 1985, p. 523: "La mujer, silenciosa por tradición, está más cerca de la escritura, porque su acceso al habla ha sido marginal. Siempre al igual que su relación con los discursos masculinos establecidos y como ruta de

atención en grupos LGBT+, también silenciados y subjetivados por el mismo orden. Este ensayo busca llenar este vacío. Aunque el análisis admite múltiples enfoques, he optado por abordar una aproximación literaria. En específico, analizo la novela *Tengo miedo torero* (2001) del escritor chileno Pedro Lemebel, que narra la vida de la Loca del Frente, una mujer travesti que borda manteles y que se encuentra en medio de un atentado fallido contra el infame dictador chileno, Augusto Pinochet.

El ensayo plantea la siguiente pregunta de investigación: ¿Qué función simbólica cumple la tejeduría en *Tengo miedo torero* (2001) que también se observa en la tejeduría de grupos femeninos marginalizados? Sostengo que la tejeduría en *Tengo miedo torero* apunta a una alianza forjada entre la comunidad LGBT+ y los grupos femeninos similarmente subjetivados, que emplearon esta práctica como forma de resistencia política semiótica para subvertir el orden patriarcal, y para imaginar un nuevo orden social en su lugar.² El ensayo se divide en tres partes. La primera parte examina *Tengo miedo torero* y la función que la tejeduría asume ahí. La segunda parte profundiza en las alusiones a Aracne y a Penélope que se hacen en la novela, y cómo sirven como referencias políticas y sociales importantes.³ La última parte analiza el

evasión, la mujer borda / escribe. Remontándonos a la mitología griega, basta recordar al rey Teseo, casado con Procne, que se enamora de su cuñada Filomena. Después de violarla, le corta la lengua para prohibir su discurso hablado. Sin embargo, Filomena borda en un tapiz lo acontecido y se lo envía a su hermana."

² Carla Silva Contreras, en "El hilo de Penélope: tejer imaginarios femeninos o el tejido como resistencia en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel". *Nomadías* 24. 2017, p.2, ha hecho una observación parecida: "Me refiero, específicamente, a los hilanderos y tejedores homosexuales que han desarrollado este oficio en la más absoluta marginalidad y que permiten comprender la [tejeduría] como un gesto de alianza con lo femenino."

³ Antes de que los argumentos abundan de que *Tengo miedo torero* no es una novela de resistencia política semiótica, le dirijo al lector al excelente trabajo de Cristián Capó Montes, "Modalidades de violencia y resistencia política en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel." *La vida imitada: narrativa, performance y visualidad en Pedro Lemebel*. Ed. Fernando A. Blanco. España: Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert, 2020, p.193: "Una vez desplegadas las diversas modalidades de violencia presentes en *Tengo miedo torero* y su incidencia en la crisis de sociabilidad, se postula ahora que en la novela pueden apreciarse ciertas formas de resistencia al orden responsable de la violencia generalizada. Ello convierte a *Tengo miedo torero* en una novela política,

movimiento arpillerista de los años 80, así como las arpilleristas chilenas utilizaron la tejeduría para resistir de modo simbólico el orden chileno imperante.

Tengo miedo torero: la tejeduría como forma de resistencia política semiótica

Los primeros vestigios de una resistencia política semiótica se arraigan en *Tengo miedo torero* cuando la clienta más adinerada de la Loca del Frente, la doña Carita, llama a la Loca para preguntar sobre el progreso que había hecho en un mantel que le había pedido bordar para una cena que ella y su esposo, un general militar que trabaja para el dictador Pinochet, iban a ofrecer. La Loca, respondiendo a su pedido, le informa que dejaría el mantel en su casa esa misma tarde, pero le avisa que no pudo incluir un escudo chileno con los sables cruzados, que al principio se había pedido:

Lo único que no me resultó fue ese escudo chileno con los sables cruzados que usted quería que le bordara en la cabecera de la mesa. Sabe, yo encontré que era recargarlo demasiado. Sí, sí sé que usted insistió que era importante. Pero qué quiere que le diga, se veía... cómo decirle... un poco picante. Como mantel de fonda. ¿Me entiende? (Lemebel 2001 51-52).

Para entender mejor el peso simbólico de esta omisión, conviene revisar el origen histórico del escudo chileno, y los valores que codifica.

El escudo de los dos sables cruzados fue diseñado por el historiador don Enrique Blanchard-Chessi en 1812, y en el mismo escudo hay una mujer vestida con túnica y toga que lleva una lanza en la mano, así como un hombre con casco, cota, toga y

entendiendo por dicho concepto el conjunto de estrategias que dislocan, desde diversos ángulos, los circuitos del poder imperante. Como señala Michel Foucault, donde el poder se ejerce hay siempre oposición a este (1998 14-16). Y ello puede apreciarse (*sic*) en la novela de Lemebel, al verse activada una pulsión subversiva que se desplaza por los diversos niveles del texto.”

espada. Ambos tienen las manos unidas a ambos lados de la base de una columna griega que se eleva hasta los sables cruzados. Las inscripciones en el escudo leen *post tenebras lux* (después de la oscuridad, la luz) y *aut conciliis aut ense* (por consejo o por espada) (Barros Franco 1996 21).

La negativa de la Loca a incluir el escudo chileno de Enrique Blanchard-Chessi resalta un esfuerzo de su parte por resistir el orden patriarcal preexistente, así como de cuestionar las ideas nacionalistas de sabiduría (por consejo) y justicia (por espada) que este orden pretendía mantener. Al afirmar que la inclusión del escudo chileno hizo que su mantel pareciera un “mantel de fonda”, la Loca critica la legitimidad de este orden y sus dudosos fundamentos de igualdad civil y jurídica. Y esta omisión no solo cuestiona el valor del símbolo, sino también el de su progenitor, Blanchard-Chessi, quien diseñó el escudo dentro de un marco patriarcal que reforzó un binarismo de género.⁴ Desde una perspectiva feminista, también se puede plantear un argumento sobre la posicionalidad de las dos figuras del escudo: el hombre y la mujer están separados por una columna griega y se unen por medio de las manos derecha e izquierda. La posicionalidad de estas figuras sugiere una igualdad social idealizada que el escudo procuró establecer. La negativa de la Loca a incluir el escudo indica que no se adscribe a esta noción idealizada de igualdad de género. Al reconocer su propia subjetividad como mujer travesti, busca forjar una alianza entre la comunidad LGBT+ y los grupos femeninos chilenos igualmente subjetivados, que niegan que esta igualdad de género se haya logrado en su país.

Más allá del simbolismo en lo que se teje o se omite tejer, también importa a quién se le permite poseer lo tejido. Si un

⁴ Barrena, María Agustina, et al., en “Género, patriarcado, binarismo, androcentrismo: algunas categorías de análisis para observar relaciones sociales con lentes violentas.” *ESI en la secundaria: hacia una educación sexualmente justa y placentera*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP), 2024, pp. 14-15, sostienen que la división binaria tiene “fines disciplinadores” que pretenden mantener un control social sobre los cuerpos, el deseo y los roles sociales para que la jerarquización masculina sea sostenida.

individuo que está afiliado con el mantenimiento de la dictadura militar decide comprar un bordado de una tejedora que anhela desafiar la dictadura, la decisión de negarle la venta asimismo puede funcionar como forma de resistencia política semiótica. Este fenómeno se materializa en *Tengo miedo torero* cuando la Loca visita la casa de la doña Carita para venderla el mantel ya mencionado:

El vino rojo salpicaba el mantel... donde se ahogaban sus pajaritos... 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... Y caminó patuleca por la calle queriendo doblar pronto la esquina para desaparecer de esa mirada impertinente. (Lemebel 2001 64-66).

Al imaginar al esposo de la doña Carita y a los otros generales tomando su vino tinto, mordiendo la carne jugosa y mascando fiero el costillar graso y sanguinolento que convirtió su mantel en una sábana violácea de crimen —una mortaja manchada de patria— la Loca huye de la casa en una oleada de pánico. Esta huida, junto con su negativa a vender el mantel, no solo expresa su repudio al uso que se le daría a la pieza, sino también un rechazo simbólico del orden social predominante.⁵ La mortaja empapada de patria, donde naufragan sus pájaros y angelitos bordados, revela la violencia estructural que el régimen militar ejercía sobre los homosexuales y travestis chilenos, relegándolos a un estatus de ciudadanía de segunda clase.

El motivo del ave, entre ellos los pájaros bordados de la Loca, conlleva una asociación fuerte con lo femenino. Esta conexión se manifiesta con especial intensidad cuando la Loca rememora

⁵ Berta López Morales, en "*Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel: ruptura y testimonio". *Estudios Filológicos* 40, 2005, pp. 121-129, postula que la interpretación denigrante de la Loca hacia los generales en esta escena implica un deseo de impugnar su proyecto más grande de Chile: "Esta orgía sangrienta degradada a los generales y a su proyecto de país, mostrando a la cúpula del poder sin alma, sin compasión y sin humanidad. El proyecto mesiánico de los militares es desacreditado por esta voz tachada, que entre dientes murmura la historia no oficial, la misma que la Loca del Frente escribe en la página en blanco del mantel con esa caligrafía jeroglífica de pájaros y ángeles."

el abuso sexual que sufrió a manos de su padre: “A él tan macho, tan canchero con las mujeres... tan ardiente su cuerpo... ahogándome en la penumbra de esa pieza, en el desespero de aleatear como pollo empalado, como pichón sin plumas, sin cuerpo ni valor para resistir el impacto de su nervio duro enraizándome.” (Lemebel 2001 17). El símil del pollo empalado o del pichón sin plumas que aletea desesperadamente frente a un peligro inevitable simboliza una impotencia sentida por la víctima de un acto inesperado de abuso sexual. Esta impotencia, figurada con el aleteo inútil del ave herida, vincula la subjetividad homosexual con la subjetividad femenina, pues ambos grupos han sufrido abusos semejantes a manos de hombres así aprovechados. La percepción del agresor reduce a la víctima a un ser prescindible, lo que la relega a una clase inferior, a una segunda clase. Tal relegación fenomenaliza la ideología opresiva articulada por Pinochet y su orden patriarcal, una que permite que el homosexual y la mujer se silencien, se objetifiquen, se les abuse y se opriman. La decisión de la Loca de huir de la casa del general y de negarse a vender el mantel blanco a la doña Carita se puede interpretar como un rechazo de esta ideología inquietante —una decisión que asegura que sus pájaros no naufragan para satisfacer a Pinochet y a su sistema represivo.⁶

Carla Silva Contreras ha sostenido que la enseñanza de la tejeduría en *Tengo miedo torero* se asemeja, en muchos aspectos, a la enseñanza empleada en comunidades femeninas, y señala que los hilanderos y tejedores homosexuales que han emprendido el trabajo textil permiten que se pueda entender como gesto

⁶ Brad Epps, en “Nostalgia de la oscuridad: acción clandestina y amor furtivo en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel.” *La vida imitada: narrativa, performance y visualidad en Pedro Lemebel*. Ed. Fernando A. Blanco. España: Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert, 2020, 113, argumenta que la huida de la Loca en esta escena refleja su impresionante grado de conciencia social: “La misma ‘alucinada fantasía barroca’ que antes la había llevado a ‘adornar hasta el más insignificante momento’ (33), ahora, en la cocina de una de la mansiones de uno de los militares que regentan el país, la lleva a sentir ‘una oleada de dignidad que la hac[e] levantar la cabeza’ (66). La Loca será una heredera de Aracne, pero una heredera con conciencia social.” Más discusión se tendrá aquí en la sección *Alusiones a Aracne y a Penélope*.

de alianza con lo femenino.⁷ Los conocimientos en comunidades femeninas se transmiten de generación en generación, lo que hace que la práctica de tejer sea particularmente significativa, ya que 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.” (6).

Iris Marion Young menciona que los teóricos radicales y activistas feministas frecuentemente apelan a un ideal de comunidad alternativa frente a la opresión y a la explotación reproducidas por el orden patriarcal-capitalista.⁸ La comunidad creada por la pedagogía de la tejeduría intergeneracional propone, de forma similar, una alternativa que actúa en gran medida como resistencia política semiótica, no precisamente una que se enfrenta directamente con el orden reinante, sino una que, de modo indirecto, permite un escape de este orden. Por ello, la creación de comunidad motivada por esta enseñanza intergeneracional, en su habilidad de permitir un escape del orden social predominante, lo impugna y da acceso a un orden alternativo con rasgos ontológicamente distintos. Este escape se evidencia en *Tengo miedo torero* a través de la comunidad de tejedores travestis creada por la Rana:

La Lupe hacía de anzuelo, levantaba hombres tirados en la vereda, hombres vagabundos expulsados de su hogar, hombres cesantes que vagaban en la noche ocultándose de las patrullas, hombres del Sur que llegaban a la capital con lo puesto, y después de caminar semanas enteras buscando pega y durmiendo en las plazas, se encontraban con la Lupe, y sin pensarlo se encaminaban con ella por Recoleta hasta la casa donde aguardaban tejiendo la Fabiola y la Rana, las dos viejas colizas jubiladas del patín. (Lemebel 2001 75-76).

⁷ Véase la nota 2.

⁸ Véase Iris Marion Young, “The Ideal of Community and the Politics of Difference”. *Social Theory and Practice* 12, 1986, p. 1: “Radical theorists and activists often appeal to an ideal of community as an alternative to the oppression and exploitation they argue characterize capitalist patriarchal society.”

La comunidad espontáneamente creada de tejedores travestis —engañando a hombres vagabundos y tejiendo tela para ganarse la vida— instituye un contraorden con rasgos más radicales, matriarcales y subversivos. Así, la alianza implícita entre lo homosexual y lo femenino se acentúa, una que se infiere mediante una resistencia política semiótica contra el orden patriarcal que, en este caso, inesperada pero placenteramente toma forma.

Alusiones a Aracne y a Penélope

Como una araña que teje su red para atrapar a su presa, los dedos tarántulas de la Loca recorren el cuerpo musculado de su amante universitario, Carlos:

Sus dedos tocando esa guata de hombre, ese tripal nervioso, tensado por la fuga. Sus dedos privilegiados destejían los remolinos velludos de su ombligo, sus dedos tarántulas se agarraban fieros de esas crines duras, jugaban con ese pelaje rizado, con ese ‘caminito al cielo’, vientre abajo, quebrada abajo, donde se hacía más espeso el matorral áspero del pubis. (Lemebel 2001 49).

Los dedos de la Loca, sus agujas carnosas que bordan sus manteles, servilletas y sábanas —su huso de oro— connotan una sensualidad y sexualidad: “La textura áspera del bluyín era terreno de lija para sus yemas tarántulas encaramándose por el largo fémur endurecido por tibio tacto.” (Lemebel 2001 161). Gracias a esta sensualidad táctil, la Loca logra embrujar los cuerpos de sus amantes, y atraparlos en una red erótica y carnal.

Contrario a la noción patriarcal de que la mujer solamente sirve para agradecer al hombre⁹, Lemebel propone aquí una

⁹ Véase Rosso, Nadia. “El sistema patriarcal: sus fundamentos y funcionamiento.” *Recuperado el* 18. 2016, p. 6: “Desde niñas nos enseñarán a ser delicadas, sumisas, a callar, a poner los intereses de los demás por sobre los nuestros, a sentirnos inseguras, a necesitar agradecer a otros y sobre todo, a buscar un marido y reproducirnos.”

subversión atrevida: la Loca deriva el placer en hacer el placer, y obtiene placer en el ejercicio del poder que su seducción y embrujamiento genera. De este modo, ella no sirve al hombre; el hombre sirve a ella. Esta inversión de la dinámica sexual tradicional subvierte el orden patriarcal al situar a la mujer (o, en esta instancia, a la mujer travesti) en una posición de autoridad sexual, y al hombre en una posición comprometida, casi frágil.

Ya que la Loca es una mujer travesti, también emerge un argumento de objetivación compartida. Tanto la mujer travesti como la mujer cisgénero afrontan, y pueden resistir, la objetivación que se les impone por el orden patriarcal; pero, para hacer esto, deben reinterpretar el sexo y su rol dentro de ello, quizá al seguir el modelo que adoptaba la Loca. Esta experiencia compartida de objetivación, junto con la posibilidad de superarla, sugiere una alianza de subjetivación y subversión entre la comunidad LGBTQ+ y los colectivos femeninos, oponiéndose como aliadas a la jerarquía masculina. En ambos casos, los dedos tarántulas de la tejedora (travesti o cisgénero) son las herramientas que dan paso a tal subversión...

Los rasgos arácnidos de la Loca, en su oficio textil y erotismo táctil, han llevado a académicxs como Carla Silva Contreras a compararla de modo metafórico con las figuras míticas de Aracne y Penélope: “La protagonista es mucho más que un travesti enamorado; ella teje, como las arañas, una lengua nueva, clandestina y desafiante... la metáfora del tejer a partir de las figuras de Aracne y Penélope...[propone] que este lenguaje mudo opera como el *ethos* de la resistencia ante el discurso hegemónico.” (8). Este *ethos* antihegemónico se visibiliza en el lenguaje clandestino que la tejeduría de la Loca introduce, y en su habilidad de incluir o de excluir ciertos elementos simbólicos en sus bordados¹⁰, que se conecta con el lenguaje mudo que se propuso en la mitología griega. En su estudio del mito de Aracne en el *Metamorfosis* de Ovidio, José Manuel Pedrosa delinea cómo la figura griega logró

¹⁰ Consideren, por ejemplo, la omisión del escudo chileno en el mantel que la Loca bordó para la doña Carita.

comunicar susodicho discurso antihegemónico: “[Aracne] se había granjeado una gran reputación en el arte de tejer y bordar.... Su habilidad le valió la fama de ser discípula de Atenea... Pero Aracne no quería deber su talento a nadie más que a sí misma, y desafió a la diosa, la cual aceptó el reto y se le apareció en figura de una anciana.” (Cit. en Pedrosa 2011 134).

El anhelo de Aracne por independizarse de su maestra —un rasgo tradicionalmente asociado a lo “masculino”¹¹— subvierte el orden patriarcal, pues cuestiona el papel subordinado que juegan las mujeres tejedoras en la sociedad. La elección de la Loca de rehusar vender su mantel a la doña Carita se alinea con este deseo independentista: no atribuye su talento a nadie, y en especial no a alguien que sostiene un sistema que la oprime, obstaculiza y objetiviza. Esta independencia, ejemplificada tanto en el caso de Aracne como en el de la Loca, subraya una alianza tácita entre la comunidad LGBTQ+ y los colectivos femeninos, donde el lenguaje mudo se convierte en instrumento antihegemónico, no en lo tejido en sí mismo, sino en las decisiones creativas que toman estas mujeres tejedoras, y para quienes deciden emprender su trabajo.

Silva Contreras propone que la Loca eventualmente se metamorfosea en la reina griega, Penélope: “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”¹²

¹¹ Luis Bonino, en “Masculinidad hegemónica e identidad masculina.” *Dossiers feministes*. Castelló de la Plana: Seminari d’Investigació Feminista, Universitat Jaume I, 2002, p. 17, respalda la idea de que la independencia se puede entender como rasgo normativamente asociado a la masculinidad hegemónica: “[La autosuficiencia prestigiosa] afirma que ser hombre es adquirir la cualidad de la autosuficiencia autoafirmativa, prestigiosa y eficaz... A través de esta creencia se adjudica a los hombres la independencia y el poder de dominio (de la realidad y de sí) que en la existencia masculina es potencia u operante, pero siempre existente, aunque nunca puede asegurar plenamente.”

¹² Brad Epps, en “Nostalgia de la oscuridad: acción clandestina y amor furtivo en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel.” *La vida imitada: narrativa, performance y visualidad en Pedro Lemebel*. Ed. Fernando A. Blanco. España: Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert, 2020, 113, nota 5, asimismo traza esta conexión ontológica entre la Loca y Penélope en su espera amorosa: “Al igual que Penélope, la Loca está caracterizada por la espera: ‘ella tejía la espera, hilvanaba trazos de memoria, pequeños recuerdos fugaces en el acento marifrunci de su voz’ (14-15).”

al hombre que ama, que teje y desteje en una rebeldía silenciosa.” (9). Para contextualizar este mito y su conexión con la tejeduría, se puede considerar el análisis de Maria C. Pantelia, quien describe el engaño astuto que la reina griega concibe para esquivar a los pedidos de sus pretendientes implacables: “[Penelope] proves that she is Odysseus’ worthy wife when she deceives [her] suitors by turning her actual weaving of Laertes’ shroud into ‘a wile’. In this case, the web becomes not only a symbol of the female sphere of influence and the traditional idea of familial order that Penelope seems to accept and represent in the poem, but also the very weapon which she uses in order to protect and maintain this kind of order by deceiving those who threaten it.” (496-97).

Si bien no coincide con la conclusión de Pantelia de que la tejeduría de Penélope reafirma una idea tradicional de orden familiar, tiene valor su perspectiva de que la transformación de su mortaja en *wile* sugiera un deseo de su parte por proteger y mantener un orden simbólico. En lugar de proteger y mantener (básicamente) una extensión del orden patriarcal, Penélope construye un contraorden: mantiene un lazo conyugal con Odiseo, pero a la vez rehúsa ser poseída por sus pretendientes perseverantes. Su engaño la empodera, sin duda, pues ha hilvanado un contraorden de auto-agencia, indocilidad e indomabilidad. Es precisamente este modelo lo que la reina griega aspira a proteger y a mantener...

La Loca similarmente hila en la espera: “Separados por bastidores de humo, del fumar y fumar chupando la vigilia, ella tejía la espera, hilvanaba trazos de memoria, pequeños recuerdos fugaces en el acento marifrunci de su voz.” (Lemebel 2001 16). “Tejiendo la espera” alude a un cambio importante: la Loca ya no es una transeúnte callejera o trabajadora sexual, sino una mujer con casa y relación romántica (más o menos) estable. Esta aparente domesticación trae una tensión patente, sin embargo. Su independencia no es absoluta, pero todavía recibe amistad, cariño y amor de su amado, Carlos. Es cierto que “tejiendo la espera” no significa lo mismo para la Loca que para Penélope, pero ambas mantienen sus conexiones conyugales mediante el arte de bordar y tejer. Este vínculo recalca una alianza entre la comunidad

LGBT+ y los colectivos femeninos, que utilizan la espera, o pueden utilizarla, para mantener un orden social alternativo.

Tejiendo subversión en colectivos feministas: las arpilleristas chilenas

En los años 80, los colectivos feministas también recurrieron al trabajo textil para subvertir el orden social. El caso más destacado aquí es el de las arpilleristas chilenas. De modo muy coherente, Marjorie Agosín ha descrito el impacto que este importante grupo tuvo en la sociedad chilena. Al utilizar el arte netamente doméstico de la tejeduría, propone que las arpilleristas chilenas cobraron una fuerte tonalidad subversiva y testimonial. Como consecuencia, la imagen de la dócil ama de casa que trabaja con retales y diseños superpuestos en una tela ordinaria se transformó de manera radical e inesperada. La tejeduría ya no era un arte pasivo relegado a la casa, sino un medio de protesta activa en el que la mujer, con su tela, creó una dinámica vital en la historia más amplia de Chile.¹³ Con su propio tejido, ¿de qué manera lograron las arpilleristas chilenas este resultado?

Camila Fernanda Sastre Díaz ha intentado contestar esta pregunta. Desde su perspectiva, las arpilleras desposeídas originalmente funcionaban como ingresos para la subsistencia, que en poco tiempo adquirieron otro motivo: “A su vez, la acción de bordar se transformó en una manera de manifestar [los] sentimientos de angustia, pena, rabia, impotencia, por los hechos que [las arpilleristas chilenas] habían vivido u observado.” (370).

¹³ Véase Agosín, Marjorie. “Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas”. *Revista Iberoamericana* 51. 1985, pp. 523-24: “Es éste el fenómeno de las arpilleristas chilenas, quienes, utilizando un arte netamente doméstico —por lo de ama de casa y por ser ejecutado dentro del limitado perímetro del hogar—, cobran una fuerte tonalidad subversiva y testimonial dentro y fuera de Chile. En consecuencia, la imagen de la dócil ama de casa que trabaja pacientemente con retales y coloca armoniosamente los diseños superpuestos en una tela ordinaria, invierte radicalmente su función social, transformando a este arte pasivo en una activa protesta donde la mujer, por medio de su propia escritura, crea una dinámica vital en la historia de su país.”

A partir de las imágenes de los retazos de géneros bordados que dibujaban escenas cotidianas de la represión, las arpilleristas chilenas lograron publicar lo censurado, lo silenciado y lo olvidado al mundo entero. Esta decisión dio óptica a la realidad tenebrosa bajo la cual la población chilena vivió, y que la dictadura militar esforzadamente intentó ocultar. Así, se transformó la arpillera de medio de subsistencia en medio de resistencia, dando voz a las que no se oían, y dando cara a las que no se veían.¹⁴

Al expresar su desaprobación, frustración e incluso rabia con las injusticias que ejercían la dictadura militar, las arpilleristas chilenas impulsaron una contranarrativa que fortaleció una política antimilitarista, y que forjó un nuevo camino, un contraorden, que impugnó el modelo patriarcal preponderante. Este contraorden, antihegemónico y feminista en su aspecto descriptivo, se obtuvo en virtud de la multitud, por virtud de una banda de mujeres que se unieron en un taller de artesanías apoyado por la Vicaría de la Solidaridad, y empezaron a hablar, a escribir, a bordar (si se puede hacer una distinción semántica en este sentido).¹⁵ Distinto a la teoría propuesta por Iris Marion Young de que los activistas feministas frecuentemente apelan a un ideal de comunidad alternativa a la opresión y a la explotación caracterizadas

¹⁴ Véase Sastre Díaz, Camila Fernanda. "Reflexiones sobre la politización de las arpilleristas chilenas (1973-1990)". *Sociedad y Equidad: Revista de Humanidades, Ciencias Sociales, Artes y Comunicaciones* 2. 2011, p. 370: "En un primer momento las arpilleras surgen como una manera de proporcionar, por medio de la venta de éstas, ingresos para la subsistencia. A su vez, la acción de bordar se transformó en una manera de manifestar sus sentimientos de angustia, pena, rabia, impotencia, por los hechos que ellas habían vivido u observado. No obstante, las imágenes que se creaban a partir de los retazos de géneros bordados representaban las escenas cotidianas de la represión que la dictadura militar practicaba, transformándose en un medio de expresión de aquellos sucesos."

¹⁵ Consideren el siguiente fragmento de Camila Fernanda Sastre Díaz en "Reflexiones sobre la politización de las arpilleristas chilenas (1973-1990)". *Sociedad y Equidad: Revista de Humanidades, Ciencias Sociales, Artes y Comunicaciones* 2. 2011, p. 368: "El primer taller de arpilleras fue formado en marzo de 1974 como un taller de artesanías bajo el apoyo de la Vicaría. En el punto máximo de su desesperación, aproximadamente catorce mujeres llegaron a la Vicaría. Ellas no sabían qué hacer para aplacar la profunda pena, para remediar la crisis económica y para alimentar a los niños que estaban sin padres." (Cit. en Sastre Díaz 2011 368, de Agosín 1996 1).

por la supremacía masculina¹⁶, lo que hicieron las arpilleristas chilenas con sus arpilleras fue todo lo contrario: crearon comunidad no para escapar del patriarcado, sino para oponerlo, para *resistirlo*, directamente. Las imágenes que superpusieron en sus arpilleras formaban parte de una resistencia política semiótica a la cual se adscribieron, pero su resistencia fue aún más potente que esto: resistieron la dictadura militar abiertamente, valientemente y sin miedo. Más importante, enviaron un mensaje directo a Pinochet y a su sistema autoritario: somos oprimidos, somos silenciados, somos desaparecidos. Ustedes lo saben...de hecho, *ustedes lo disfrutan*.

La obra textil de las arpilleristas chilenas es paralela en muchos aspectos a la obra producida por la Loca. Como ha aludido Sastre Díaz arriba, las arpilleristas chilenas utilizaron las ventas que ganaron como ingresos de subsistencia, un fin que también perseguía la Loca.¹⁷ Asimismo he sostenido en este ensayo que los pájaros y angelitos bordados en el mantel blanco de la Loca revelaron la violencia estructural que imponía el régimen militar sobre los homosexuales y travestis chilenos¹⁸, lo que se conecta con las imágenes bordadas en las arpilleras que revelaban en efecto lo mismo. Sostengo que esta conexión se adscribe a una alianza concebida entre la comunidad LGBT+ y los grupos femeninos chilenos, que imaginaban una alternativa a una intransigencia que no se iba a alterar. Fue esta conceptualización que prometía la libertad:

*Tienen sus dibujos
figuras pequeñas
avecitas locas
que quieren volar...*

¹⁶ Véase la nota 8.

¹⁷ Consideren el argumento que esbozo en la página 7-8: "La comunidad espontáneamente creada de tejedores travestis, engañando a hombres vagabundos y tejiendo tela para ganarse la vida..."

¹⁸ Véase la página 6.

Conclusión

Ahora bien, hemos traspasado mucho terreno en este breve análisis aquí aportado. Empezamos con un escrutinio metódico de *Tengo miedo torero* y la interpelación simbólica de temas opresivos sustentados por la jerarquía masculina, que fue facilitada con desarrollos pertinentes a lo tejido, o bien a la omisión de éste. Presentamos las anécdotas mitológicas renombradas de Penélope y Aracne, figuras griegas que tejieron tela en absoluta marginalidad y clandestinidad para oponerse de modo estratégico al modelo hegemónico que les había oprimido, y cómo éstas se conectaban, tanto en lo explícito como en lo implícito, con la protagonista de la novela ejemplar aquí presentada. Para contextualizar la subversión textil en una acción política patente, discutimos el movimiento arpillerista de los años 80, y cómo estas mujeres arpilleristas lograron impugnar el orden opresivo y omnipotente de Pinochet con sus arpilleras lúgubrementemente cargadas. Pero aún resulta mucho que no teníamos tiempo para cubrir. Por ahora, este estudio contribuye una perspectiva ignorada en los campos de estudios literarios y de género, en que se ha pasado por alto interpretar el rol de la tejeduría ampliamente entretejida en esta obra como base de alianza implícita entre los grupos homosexuales y femeninos chilenos, tanto en la historia como en el presente. Todo considerado, todavía hay una plenitud de oportunidades para investigación extendida, marcada en particular si se considera el enfoque político que se sustentaba. Si bien la mención breve del movimiento arpillerista proporcionaba buena puerta de entrada al criticar la función de lo tejido en la escena histórica-política y activista, un análisis más detallado de su rol podría prometer algunas respuestas más claras e informadas. Sería otra alternativa profundizar en cómo la tejeduría opera en la actualidad como arma de resistencia contestataria y antihegemónica, lo que puede sustanciar más continuidad a la obra magna de uno de los escritores y activistas más fuertes, y más destacados, de la historia entera de Chile.

Obras citadas

- Agosín, Marjorie. "Agujas que hablan: las arpilleras chilenas." *Revista Iberoamericana*, vol. 51, 1985, pp. 523-529.
- Barros Franco, José Miguel. "Acerca del primer escudo de Chile." *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, no. 63, 1996, pp. 17-30.
- Barrena, María Agustina, et al. "Género, patriarcado, binarismo y androcen-trismo: algunas categorías de análisis para observar las relaciones so-ciales con lentes violetas." *ESI en la secundaria: hacia una educación sexualmente justa y placentera*, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP), 2024, pp. 12-18.
- Bonino, Luis. "Masculinidad hegemónica e identidad masculina." *Dossiers feministes*, Universitat Jaume I, 2002, pp. 7-35.
- Bruna, Javiera. "Chilean Women Searching for Peace through Needles & Thread." *Havana Times*, 18 Apr. 2022, havanatimes.org/features/chilean-women-searching-for-peace-through-needles-thread/.
- Capó Montes, Cristián. "Modalidades de violencia y resistencia política en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel." *La vida imitada: narrativa, performance y visualidad en Pedro Lemebel*, edited by Fernando A. Blanco, Iberoamericana Vervuert, 2020, pp. 177-197.
- Epps, Brad. "Nostalgia de la oscuridad: acción clandestina y amor furtivo en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel." *La vida imitada: narrativa, performance y visualidad en Pedro Lemebel*, edited by Fernando A. Blanco, Iberoamericana Vervuert, 2020, pp. 109-127.
- Lemebel, Pedro. *Tengo miedo torero*. Seix Barral, 2001.
- López Morales, Berta. "*Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel: Ruptura y testimonio." *Estudios Filológicos*, no. 40, 2005, pp. 121-129.
- Marion Young, Iris. "The Ideal of Community and the Politics of Difference." *Social Theory and Practice*, vol. 12, 1986, pp. 1-26.
- Pantelia, Maria C. "Spinning and Weaving: Ideas of Domestic Order in Ho-mer." *The American Journal of Philology*, vol. 114, 1993, pp. 493-501.
- Pedrosa, José Manuel. "El mito de Aracne: versiones orales y escritas (de Ovi-dio y García Márquez a un cuento de los bubis de Guinea Ecuatorial y de los fon de Benín)." *Oráfrica: Revista de Oralidad Africana*, no. 7, 2011, pp. 131-147.
- Rosso, Nadia. "El sistema patriarcal: sus fundamentos y funcionamiento." *El continuo de la violencia feminicida: sus raíces profundas*. Diálogo In-ternacional Feminicidios en América Latina, Fundación Mujer y Futu-ro, Bucaramanga, Colombia, nov. 2016.
- Sastre Díaz, Camila Fernanda. "Reflexiones sobre la politización de las arpill-eras chilenas (1973-1990)." *Sociedad y Equidad: Revista de Huma-nidades, Ciencias Sociales, Artes y Comunicaciones*, no. 2, 2011, pp. 364-377.
- Silva Contreras, Carla. "El hilo de Penélope: tejer imaginarios femeninos o el tejido como resistencia en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel." *Nomadías*, no. 24, 2017, pp. 1-14.