

## Escritura, travestismo e izquierda en Pedro Lemebel

### Writing, transvestism, and the left in Pedro Lemebel

Erika Almenara

University of Arkansas

almenara@uark.edu

#### SÍNTESIS

*Este ensayo examina el proyecto narrativo del autor chileno Pedro Lemebel, el cual da voz a las minorías sexuales y de género. El ensayo plantea que esta narrativa puede ser considerada no sólo como un trabajo sobre la identidad personal, sino también como una narrativa productora de un lenguaje crítico y político alternativo. El ensayo, específicamente, se enfoca en mostrar que la narrativa de Lemebel emplea al travestismo como una técnica narrativa a través de la cual desviar el discurso de izquierda.*

#### ABSTRACT

*This essay examines the narrative project of Chilean author Pedro Lemebel which foreground non-normative genders and sexualities. It argues that his narrative can be read not only as a work about personal identity, but also as constitutive of the horizon of an alternative political language. Specifically this essay focuses on the way in which Lemebel's narrative employs transvestism as a narrative technique to deviate the discourse of the Left.*

**Palabras claves:** Izquierda chilena, travestismo, dictadura militar.

**Keywords:** Chilean Left, transvestism, military dictatorship.

*La revolución por venir será a partir de alianzas transversales con otros colectivos ninguneados o no será.*

- PAUL B. PRECIADO.

Hacia finales de la década de los 80 aparece en un Chile todavía asediado por el control militar, el dúo de arte homosexual, las Yeguas del Apocalipsis, conformado por Pedro Lemebel y Francisco Casas. Con las acciones preformativas de las Yeguas, la práctica de una masculinidad no normativa comenzó a tomar lugar como espacio politizado, afirmando la centralidad de la homosexualidad en la lucha contra la dictadura, e insistiendo en que no era posible aislar la

liberación sexual de las condiciones represoras de un Estado militarizado (Franco, 2004, 14).<sup>1</sup> Lemebel y Casas llevaron a cabo una serie de intervenciones de arte a través de las cuales homosexualizaron los discursos políticos, sociales y culturales de la época e instalaron en el imaginario colectivo chileno la figura del travesti pobre y prostibular, construyendo un discurso político-cultural desde un lugar que era el más perseguido y marginado dentro del mundo homosexual y político.<sup>2</sup>

La crítica Nelly Richard considera que los trabajos realizados desde el travestismo en años de la dictadura militar enfatizaron “los descalces de representación por donde se filtra[ba] peligrosamente la multivocidad del sentido; las paradojas y ambivalencias de los dobles sentidos que buscan reprimir el monologismo del significado absoluto” (1998, 20). Esto nos invita a reflexionar, entonces, sobre el travestismo como posibilidad de un discurso alternativo al oficial, a través del cual descentrar, especialmente, nociones de sentido e identidad, no solamente a nivel sexual, sino también nacional y cultural, por medio de un lenguaje exuberante y ornamentado del estilo neobarroco tan característico del travestismo. Este discurso bien puede aplicarse a lo narrativo, como consideramos es el caso de Pedro Lemebel, quien desde su “Manifiesto (hablo por mi diferencia)” (1986), aplicaba este mismo discurso para abordar la exclusión que el pensamiento marxista, tanto como diferentes regímenes y movimientos de izquierda, han practicado contra la masculinidad no normativa. Así, este ensayo desarrolla el estudio de la novela *Tengo miedo torero* (2001) del mismo autor para sustentar la intención de desviar el discurso de la izquierda que lleva a cabo la narrativa de Lemebel desde el travestismo empleado como técnica narrativa, lo que denominamos en este ensayo “lenguaje travesti.”

## I

El contexto en el que aparecen las Yeguas del Apocalipsis es el de la resistencia cultural que se inició con las acciones del grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte) contra la dictadura de Pinochet en 1977. Las Yeguas, como señala Fernando Blanco, serían una suerte de “contrafaz minoritaria” de este grupo y continuación histórica de las intervenciones urbanas de los artistas homosexuales Francis-

co Copello y Carlos Leppe (Blanco, 2010, 14). El grupo CADA forma parte de lo que Nelly Richard ha denominado la “Escena de avanzada.” Esta se caracteriza por tener como pregunta central el significado del arte y de las condiciones límites de su práctica en una sociedad fuertemente represiva como lo era la chilena entonces. Busca, además reformular el nexo entre arte y política de una manera que intenta anular “el privilegio de lo estético como esfera idealmente desvinculada de lo social” (Richard, 1987, 2). La Escena de avanzada aparece con el fracaso de un proyecto histórico, tanto como en el quiebre de todo el sistema de referencias sociales y culturales que hasta el golpe de estado de 1973 articulaba el manejo de sus claves de realidad y pensamiento. Esta atiende la necesidad de resimbolizar lo “real” con lenguajes hasta entonces no contemplados por el arte per se. De ahí que podamos sostener que la Escena de avanzada aparece como punto de inflexión de la historia del arte, pero también de la historia nacional y de la historia como una cuestión nacional, que oscila entre un énfasis modernista, crítico y rupturista, y un distanciamiento de las coordenadas constituidas por lo que podemos llamar el contrato social-popular (Oyarzún, 47).

Cabe mencionar que, la Escena de avanzada estuvo constituida por un conjunto heterogéneo de prácticas artísticas cuyo común denominador fue su condición marginal con respecto a la institucionalidad de la dictadura (Brunner, 63) y su “no calce” con respecto a las estéticas oficiales y / o tradicionales que inscribían y funcionalizaban dichas prácticas en el viejo contrato social del Estado nacional-popular, con sus variantes desarrollistas y populistas (Richard, 1987, 8). Es decir que la Escena de avanzada se sostenía en base a un planteamiento de ruptura y diferenciación con respecto a las estéticas oficiales que ponía en cuestión los supuestos discursivos en que las distintas áreas del arte se habían desarrollado hasta antes del golpe de estado de 1973 (Cánovas, 21).<sup>3</sup>

De ahí que consideremos que el trabajo emprendido por las Yeguas del Apocalipsis pueda ser contextualizado bajo lo que caracteriza a la Escena de avanzada, en la medida que con ellas, la práctica de una masculinidad no normativa, pero también otras prácticas marginales y excluidas debido a su diferencia, se tradujeron en discursos que rompían con las estéticas oficiales y / o tradicionales y también sometían “a chantaje y extorsión el patrón militarista y pa-

triarcalista de la identidad dominante y su masculinidad reglamentaria” (Richard, 2000, 31).

La práctica de una masculinidad no normativa transformada en discurso, sin embargo, sería desarrollada e intensificada por Pedro Lemebel quien, al disolverse el colectivo, publicó su libro de crónicas, *Loco afán: crónicas del sidario* (1996). A partir de esta publicación, el autor hizo de su escritura un sitio desde el cual llevar a cabo una crítica a las condiciones represoras y homofóbicas del estado militarizado pinochetista, la reestructuración neoliberal del estado-nación, los efectos de la emergencia del mercado transnacional, el racismo y la homofobia. De igual manera, la escritura de Lemebel cuestiona a la izquierda, a la cual acusa de ser tan machista, moralista y conservadora como la derecha. De acuerdo con Jean Franco, la crítica que Lemebel emprende en sus textos está dirigida tanto a la militancia de izquierda como a los militares; debido a que ambos permanecen dentro de los límites de la masculinidad tradicional (2004, 22). Fernando Blanco comenta al respecto que en sus escritos, Lemebel cuestiona la moral burguesa patriarcal a la par que la moral revolucionaria, en tanto su rechazo a las minorías sexuales y sus luchas (2004, 36).

Cabe mencionar que durante y después de la dictadura militar, la izquierda chilena estuvo dividida en una izquierda clásica o tradicional que se manifestaba a través del Partido Comunista y un sector del Partido Socialista y del MIR, y una izquierda renovada expresada en sectores del Partido Socialista, el Mapu, Izquierda Cristiana, y Mapu-OC. Esta izquierda dividida presentó dos tipos de reflexiones distintas en lo que concierne a la estética, la cultura y la política (Richard, 2000, 60). La izquierda tradicional, por ejemplo, “seguía ubicando a la cultura en relación de subordinación instrumental a la política, como un ‘frente de lucha’ puesto al servicio de las correlaciones de fuerza que armaban la coyuntura nacional del avance partidario [...] seguía alzando a la clase obrera como único portavoz de la Verdad revolucionaria y a lo ‘nacional popular’ como símbolo anti-imperialista de lo latinoamericano” (Richard, 2000, 61).<sup>4</sup> De esta manera, la izquierda chilena tradicional favoreció siempre un tipo de cultura nacional en sus raíces y popular en sus contenidos propia de aquella tradición latinoamericana que tiende a identificar izquierda con popular (Richard, 2000, 62). De ahí que el trabajo que emprende

Lemebel se coloque en el contexto de la izquierda tradicional que desbarajusta su favoritismo por una cultura nacional-popular, especialmente sus delineamientos ideológicos de la identidad colectiva, a través de la desviación que engendra a través de la masculinidad no normativa y un “lenguaje travesti.”

Con lenguaje travesti nos referimos a un lenguaje que pone en acción algunas características propias de la travesti y el travestismo en el ejercicio de la escritura. De entre las distintas características de la travesti, nos centramos en la confrontación que realiza la misma de las categorías de los sistemas de la identidad normativa, masculino/femenino. Este ensayo considera que la travesti se encuentra entre lo masculino y lo femenino, no representa ni lo masculino ni lo femenino y se posiciona, en cambio, como un punto de ruptura de estos dos epistemas debido a la inestabilidad de género y de sexualidad que la figura implica. Es, al decir de Néstor Perlongher, un “entre” (2008, 32). Contemplamos, así, que la travesti no es un hombre vestido de mujer o mujer que parece hombre, sino que más bien escapa a toda noción fija de masculinidad y feminidad porque—en el acto de travestirse y de des-travestirse—emigra, constantemente, de un estado a otro sin asentarse, de manera permanente, en ninguno de ellos; sin tener, en realidad un “hacia” el cual ir. Con Severo Sarduy sostenemos que la travesti no emula a la mujer, sino que más bien, observa y visibiliza la construcción artificial de la mujer y de lo femenino.<sup>5</sup> Estas características de la travesti las encontramos presentes en la narrativa de Lemebel, puesto que el mismo hace uso de voces narrativas que se colocan “entre” los géneros masculino y femenino, desestabilizando, con ello, los sistemas de la identidad normativa, masculino/femenino.

La narrativa de Lemebel utiliza, asimismo, un lenguaje neobarroco, el cual podríamos definir como un lenguaje exuberante, inestable, ambiguo y móvil, que emplea, además, figuras poéticas como la metáfora, la elipsis y la hipérbole. Andrés Sánchez Robayna, en un artículo dedicado al barroco, considera al neobarroco un arte de lo inestable y de la mutabilidad.<sup>6</sup> Estas características del neobarroco entran en diálogo con la capacidad de la narrativa de Lemebel de desestabilizar el ejercicio identitario al utilizar voces narrativas también ambiguas, cambiantes e inestables (como el lenguaje neobarroco) que se posicionan entre lo masculino y lo femenino.

Severo Sarduy, uno de los autores cubanos que, junto a José Lezama Lima, Alejo Carpentier y Nicolás Guillén, ha hecho uso del lenguaje neobarroco en su escritura y quien en 1972 acotó el término, sostiene que este “refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad” (1970, 211). El autor entiende, así, a dicho lenguaje como un lenguaje del desequilibrio, característica que como ya señalamos, entra en diálogo con el ejercicio travesti y su desequilibrio del género y la sexualidad normativas.

## II

Pedro Lemebel escritor, cronista y artista plástico chileno, comenzó a desarrollar su obra cronística, narrativa y performativa durante el régimen dictatorial de Augusto Pinochet con su libro antológico de cuentos *Incontables* (1986). Ha publicado, posteriormente, nueve libros de crónica, una novela y un libro de cuentos. Lemebel fue militante de la izquierda chilena y formó parte del grupo izquierdista *underground* contra el régimen de Pinochet. Sin embargo, se alejó pronto de esta militancia, en tanto experimentó la fobia y la trivialización de las luchas de las minorías sexuales por parte de este mismo grupo (Lewis, 183). Es así que el trabajo performativo que comienza a generar Lemebel junto a Francisco Casas en el colectivo de arte homosexual las Yeguas del Apocalipsis, y posteriormente, el que emprende el autor con la escritura de sus crónicas, se genera desde una ideología de izquierda pero una izquierda transformada por la masculinidad no normativa. Como el mismo Lemebel ha expresado en una entrevista con Ignacio Iñiguez su “corazón siempre estará a la izquierda, junto a los humildes,” aunque también se solidarice con “las últimas locas al sur del mundo” (42). La escritura de Lemebel es el resultado de la combinación de lo que el autor mismo llama, “su biografía marica y su afán izquierdista” (Lemebel, 2013, 1). Cabe mencionar que así como la ideología de izquierda es transformada por Lemebel desde la masculinidad no normativa y un lenguaje travesti, la crónica, como género literario realista, es torcida y reinventada, a través del uso que le da Lemebel desde las mismas. La crónica en Lemebel no funciona como un ejercicio mimético que copia a la realidad de manera verosímil, sino que entreteje “una orialidad escritural más allá de la novela y del cuento” que le permite

hablar “desde dentro” sobre las circulaciones y relaciones sociales que son ignoradas y espectralizadas, transformándolas, justamente, desde la crónica (Lemebel, 1999, 17). La crónica en Lemebel, por tanto, es un ejercicio de transformación y no de copia como lo es también el lenguaje travesti el que, como se mencionó anteriormente, parte de la figura de la travesti, aquella que no intenta copiar a la mujer, sino más bien, observar y visibilizar la construcción artificial de la mujer y de lo femenino.

Para sustentar la intención del proceso de desviación de la izquierda que lleva a cabo la narrativa de Lemebel a través de un lenguaje travesti, revisaremos a continuación la primera novela escrita por el autor, *Tengo miedo torero* (2001). Como veremos, el lenguaje de esta narrativa que se produce desde la práctica de la masculinidad no normativa, se contrapone a la masculinidad/hombría hegemónica que emerge con el general Augusto Pinochet, pero también a la del militante de izquierda quien supone que existe una única forma de resistir y combatir la opresión de la dictadura. El libro narra la historia de un amor platónico entre La loca del frente y Carlos, militante del Frente Patriótico Manuel Rodríguez que participa en la organización de un fallido atentado contra El dictador de la novela.<sup>7</sup> La loca del frente es una travesti romántica, dada al afecto y a la sensibilidad, al placer y a la flexibilidad, mientras que Carlos, el militante de izquierda, considera al placer y al afecto como distracciones de su voluntad revolucionaria; tiene un control total de sus emociones las cuáles están calculadamente dirigidas al proyecto revolucionario. Entre la cursilería romántica y sensible de La loca del frente y la disciplina de Carlos, el militante de izquierda existe, al parecer, un abismo sin puente.<sup>8</sup>

La novela comienza describiendo el contexto en el que se desarrollará la historia, así mismo señala la temporalidad de esta anunciando que es el año de 1986, “un año marcado a fuego de neumáticos humeando en las calles de Santiago comprimido por el patrullaje. Un Santiago que venía despertando al caceroleo y los relámpagos del apagón; por la cadena suelta del aire, a los cables, al chispazo eléctrico” (Lemebel, 2001, 7). El contexto en el que se desarrolla la historia de Carlos y La loca del frente es uno en el que se debaten una fuerza que oprime y otra que resiste y que se anuncia a través de comentarios sin referentes del tipo, “párate ahí mierda” y el in-



cansable “Y va a caer” (Lemebel, 2001, 7). Cabe mencionar que los lectores ignoramos de quién es la voz que llena de violencia emite ese “párate ahí mierda” al que se le contrapone el “y va a caer” cuya procedencia enunciativa también ignoramos. Estos comentarios sin referentes funcionan como estrategia del lenguaje travesti y su estilo neobarroco que hacen uso del exceso para dotar al lector de una sensación de abundancia, abundancia de voces dentro de la narrativa, en tanto esos dos polos están en contraposición y lucha durante toda la novela.

Con la primera mención a La loca del frente en la novela, el lenguaje de la narración comienza a desviar su sintaxis para adornarse de adjetivos. La narración, así, comienza a ser pulsión de expresión, de frases largas, recargadas y hasta confusas del tipo: “como si la repetición del nombre bordara sus letras en el aire arrullado por el eco de su cercanía. Como si el pedal de esa lengua marucha se obstinara en nombrarlo, llamándolo, lamiéndolo, saboreando esas sílabas, mascando ese nombre, llenándose toda con ese Carlos tan profundo, tan amplio ese nombre para quedarse toda suspiro, arropada entre la C y la A de ese C-arlos que iluminaba con su presencia toda la c-asa” (Lemebel, 2001, 11). Esta característica de la narrativa responde a su lenguaje neobarroco, en tanto es un lenguaje saturado, que presta atención a la expresión del detalle. En el siguiente ejemplo observamos cómo la narrativa se ve afectada por una voluntad neobarroca, en tanto que, en lugar de expresar simplemente que La loca del frente pensaba en sus recuerdos, el lenguaje se adorna para decir: “Así, 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 marifunci de su voz” (Lemebel, 2001, 15).

De igual manera, la narrativa de la novela entremezcla los géneros masculino / femenino resultando, en una escritura que se posiciona “entre” este binario, como lo hace la travesti, ofreciéndonos un discurso narrativo que esconde la identidad del narrador fluctuante tras atributos sexuales de índole ambigua. Hablo de géneros masculino / femenino, primero porque La loca del frente es reconocida en la novela como una travesti que guarda dentro de sí a ambos géneros y a ninguno. Cuando la voz de la travesti, sin embargo, interactúa con la de Carlos, se genera una doble confusión de dichos



géneros que nos dificulta producir un conocimiento estable sobre las voces de ambos personajes, en tanto la narrativa, al igual que la travesti, presenta una serie de problemas relacionados a la incertidumbre y la autenticidad, porque desestabiliza la noción fija de los géneros masculino/femenino (Sifuentes-Jáuregui, 2). Observemos el siguiente ejemplo en el que la narrativa de la novela desdibuja los géneros de las voces que expresan:

Casi no durmió la noche entera dando vueltas, excitada por la emoción, y por tanto bombazo que desordenaba su idílica postal. Ya estaba en pie cuando llegó Carlos vistiendo un pullover color pimienta, con el pelo renegrido por el agua de la ducha. ¿Estás listo? No hay mucho tiempo, tengo que devolver el auto a las seis. ¡Hiciste comida! Un pollo. El aire del campo da hambre. ¿No? Yo la bajo, no te preocupes, te espero en el auto [...] (Lemebel, 2001, 24)

Los lectores estamos negados a saber de quién es la voz que enuncia en este extracto. No estamos seguros si las palabras corresponden a Carlos o a La loca del frente, de ahí que como dije, sea imposible reconocer géneros masculino/femenino fijos y estables, ya que esta confusión desde el lenguaje deviene en una amalgama o borradura de los mismos.

Por otro lado, la novela aplica una estrategia narrativa que radica en la forma en que los lenguajes de ambos personajes, la travesti y el militante de izquierda interactúan y se transforman. Como hemos mencionado al inicio de esta sección, Carlos es miembro del Frente Patriótico Manuel Rodríguez y por su militancia de izquierda es un sujeto que practica una masculinidad normativa. Esta masculinidad impregna, al inicio del libro, la narrativa de la novela, puesto que el lenguaje con el que se enuncia Carlos, “con ese timbre tan macho” (Lemebel, 2001,10) es un lenguaje duro, seco, marcial que se pronuncia desde el *staccato*: “¿Qué honda? ¿Qué pasa? ¿Todavía no han terminado? No dejes que me duerma, háblame de tu vida, tus cosas. ¿Tienes otro café?” (Lemebel, 2001, 15). En oposición a este lenguaje masculino se encuentra el lenguaje con el que se narra a La loca del frente, que como hemos señalado en páginas anteriores, desvía la sintaxis y se adorna de adjetivos. Ambos tipos de lenguajes están en contraposición y lucha, la gran mayoría de la novela, hasta que el lenguaje con el cual se narra a La loca del frente, logra seducir y desviar el lenguaje con el que se narra a Carlos en un gesto que

me parece está relacionado con mi hipótesis de que el proyecto cultural de Lemebel, pasa en parte por transformar el pensamiento de izquierda a través de la masculinidad no normativa. A medida que la novela avanza, los lectores notamos cómo el lenguaje con el que se inscribe a Carlos comienza a virar, en tanto la influencia que sobre dicho lenguaje tiene el habla de La loca del frente. Así, escuchamos a la narrativa describir las acciones de Carlos: “Y Carlos tan divertido, celebrando sus chistes, culebreando las curvas con un: sujétate mariposa, otra vuelta y otra cosa” (Lemebel, 2001, 25). La novela hace que el lenguaje con el que se inscribe a La loca del frente impacte el habla de Carlos, y con ello la manera en que este percibe el mundo. Así lo observamos en el siguiente pasaje: “Y se la quedó mirando embobado, encaramada sobre una roca, con el mantel anudado al 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” (Lemebel, 2001, 34). De esta manera, vemos cómo el lenguaje con el que se inscribe a La loca del frente, ha transformado la manera en que el sujeto militante de izquierda percibe al mundo, trocando, incluso, sus nociones de belleza. La narrativa que escribía a Carlos ha sido transformada por el habla travesti de La loca del frente.

Resulta interesante la manera en que la novela hace coincidir el cambio en el lenguaje que inscribe a Carlos con las acciones del personaje. Así da cuenta el libro cuando narra el episodio en el que Carlos es sorprendido con una fiesta de cumpleaños inesperada, organizada por La loca del frente: “Y la mirada de Carlos se nubló, lo atragantó una pena tan dulce viendo las caritas empañadas de los peques desafinados trinándole Cumpleaños Carlitos, sintiendo que su pecho macho se trizaba con esa estampa borrosa del rostro de la Loca del Frente iluminada por la velas, como una Blanca Nieves en medio de tantos angelitos” (Lemebel, 2001, 98). Este es uno de los pocos momentos en el que la novela da cuenta de la afectividad de Carlos, especialmente, la detonada por La loca del frente, puesto que este personaje rehúye a cualquier tipo de emoción que lo aleje de su quehacer revolucionario, “así, el cumpleaños a la cubana de Carlos fue una agotadora alegría parvularia” (Lemebel, 2001, 99). De hecho, en este momento Carlos, pero también el lenguaje que lo inscribe

como personaje, es invadido por un “ajeno placer” (Lemebel, 2001, 100) que lo lleva a dejar atrás su deber revolucionario que es la consecuencia directa del actuar marica y travesti de La loca del frente. Este cruce de Carlos desde el deseo que lo identifica como militante disciplinado, obediente e incólume al placer, hace viable que el mismo transgreda su propia “realidad” sexual y se permita, aunque desde el sueño, el placer a través de las maniobras amoratorias de La loca del frente. Todo esto, cabe recalcar, orquestado por la apertura de un secreto que ella hace emerger con sus encantos, justamente, de loca travesti:

Un día, no sé por qué, nos quedamos solos mi amigo y yo tomando el sol de guata en una pequeña playa de arena que se formaba a la orilla del agua. La arena estaba tibiecita, y no sé por qué mi vecino empezó a moverse como si estuviera culeando y me decía: qué rico, hácelo **tú también. Y yo empecé a imitarlo viendo a mi lado su culito blanco que apretaba y soltaba las nalgas en ese sube y baja. Yo lo miraba refregándome en la arena caliente y no pude más porque de un salto lo monté [...]** (Lemebel, 2001, 103)

A partir de este momento, el lenguaje con el que se expresa el habla de Carlos ya no es distinto al de La loca del frente, ambos, comparten los mismos lenguajes. Ante la pregunta coqueta de La loca “¿Podría llevarme señor cochero por favor?,” responde ahora Carlos: “Con todo gusto princesa, la carroza la está esperando, y soltaron la frescura de sus risas libres, mientras bajaban la escalera con ademanes reales para subirse al auto estacionado en la puerta” (Lemebel, 2001, 142). Las hablas de ambos se han hecho cómplices a partir del lenguaje travesti de la novela que fue introducido a partir del personaje de La loca del frente. Carlos, quien al inicio de la novela se expresaba con un lenguaje seco, directo y disciplinado; Carlos, quien quería ser un Ché Guevara, compartiendo con este su ideal de Hombre Nuevo (Lemebel, 2001, 144); Carlos, quien en este mismo inicio permanecía distante e incólume ante La loca del frente, a la que consideraba como no apta para entender su lucha, termina por decirle: “te quiero con tu diferencia” (Lemebel, 2001, 143).

Cabe mencionar que la novela, muestra que la Loca del frente, desde esa misma diferencia, puede colaborar con el proyecto revolucionario del que participa Carlos para derrocar la dictadura. Esta, por ejemplo, le ofrece a Carlos entregar un paquete “delicado y con-

fidencial” a otro miembro del Frente (Lemebel, 2001, 127). Debido a la información que se consigna posteriormente en la novela, los lectores sabemos que el paquete contiene partes de una bomba que se utilizará para intentar asesinar al dictador. En su camino a dejar el paquete en la dirección que Carlos le había pedido que memorice, La loca del frente es demorada por un enfrentamiento entre un grupo de manifestantes y la policía. Sin embargo, esta utiliza sus recursos de loca travesti para escapar de la aprensión de la policía:

La muralla policial la tenía enfrente, pero la loca, dura, empalada de terror ni se movió, y arriscando su nariz con una mueca imperiosa, caminó directamente al encuentro de la brutalidad policial. ¿Me deja pasar?, le dijo al primer uniforme que tuvo en frente. Y el paco sorprendido ante el descaro de esta pajarraca real, titubeó al empuñar la luma, al alzar la luma para quebrar esa porcelana altanera. Con tanto desorden una ni siquiera puede hacer las compras del supermercado tranquila [...] de un pestañazo la loca había roto el acorazado muro, y llevando como una pluma la pesada bolsa, se confundió en el tráfico alterado del paseo público. (Lemebel, 2001, 130)

Los recursos de La loca del frente también se observan en una escena posterior a la entrega del paquete en que esta, regresando del cine con una foto de un desaparecido en el bolsillo se topa con un grupo de militares:

Recordando que aún tenía en su bolsillo la foto del desaparecido, sintió un vacío en el estómago al bajar de la micro, y ante la orden mandona del militar, que los hombres allá y las mujeres acá, no supo reaccionar tupiéndose entera, y ahí le afloró lo 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 [...] entonces váyase no más, dijo el milico bajando la metralleta. (Lemebel, 2001, 179)

De esta manera, la novela muestra que la dignidad y la valentía nada tienen que ver con nociones como hombría y masculinidad y que desde la diferencia se puede generar resistencia y lucha contra aquello que oprime y domina. Como sostiene Jean Franco, “en una sociedad que celebra a militares y militantes, la loca es la que pone en cuestión la disciplina que el estado instrumentaliza y corrige las consignas del partido con sus propias consignas ‘pan, justicia, sexo y

libertad' y 'el pueblo caliente jamás baja la frente'" (Franco, 2010, 63). A partir de este lenguaje travesti, consumado desde la complicidad entre La loca del frente y Carlos, el militante de izquierda, la novela da cuenta de la manera en que la izquierda excluye y descarta la participación de las minorías sexuales en su lucha. Además, al escenificar la posibilidad de un vínculo solidario entre Carlos y La loca del frente, la novela "cancela el modelo del realismo socialista masculino que privilegia en la ideología del obrero militante revolucionario heterosexual los roles de género tradicionales" (Llanos, 198).

La propuesta que Lemebel nos hace a través de lo que este ensayo ha denominado lenguaje travesti, invita a reflexionar acerca de las potencialidades de estos otros lenguajes críticos y políticos alternativos que se forjan fuera de los límites de los lenguajes normativos y hegemónicos. El lenguaje travesti de Lemebel, por ejemplo, se abre a la expresión de otras voces, voces de "ciudadanos/ciudadanas anónimos (o no célebres en los medios), cotidianos, de la calle, del barrio, a los que Lemebel da presencia y realidad, con sus nombres propios o 'travestidos'" (Ruffinelli 64) a través de un lenguaje que se produce a partir de una figura marginal como lo es la travesti.<sup>9</sup> En el caso de *Tengo miedo torero* hemos visto que este ha dotado de presencia y realidad a travestis y locas, haciéndolas hablar desde los márgenes sin representarlas como voces de víctimas, sino que las propone como lenguajes y mundos desde los cuales generar otro tipo de discursos e historias para iluminar conflictos sociales, políticos y económicos. Cabe recalcar que estas voces representan también lenguajes y mundos límites a las narrativas oficiales, en cuanto a que en lugar de permanecer silenciadas se insubordinan y se hacen escuchar más allá del designio hegemónico de inexistencia.

De esta manera, podemos concluir reconociendo que la narrativa de Lemebel, además de desviar el pensamiento de izquierda, apuesta por el pensamiento de una narrativa de la diferencia, una diferencia que va más allá de la sexual y la de género, a partir de la cual se genera lo que podríamos denominar una estética de lo marginal que abre nuevas posibilidades discursivas y artísticas.<sup>10</sup>

## NOTAS

1. Entre las acciones performativas de las Yeguas podemos mencionar aquellas realizadas en la Feria del Libro del Parque Forestal, el homenaje a Raúl Zurita en La Chascona de Neruda, la celebración *high life* de un 14 de julio en la Alianza Francesa, las proclamaciones del nuevo presidente Patricio Aylwin, la Comisión Chilena de los Derechos Humanos, entre otros.
2. De acuerdo con Nelly Richard las artes visuales representan el primer espacio en introducir la estética homosexual como práctica que cuestiona la identidad sexual, la represión social, la cultura del patriarcado y las utopías de liberación del deseo revolucionario. Richard considera las performances de Carlos Leppe y Juan Dávila en los años ochenta como dos antecedentes importantes (2004, 44).
3. Revisar también "La Escena de Avanzada y su contexto histórico-social," "Lo político y lo crítico en el arte: ¿Quién teme a la neovanguardia"? de Nelly Richard, y "Crítica, nihilismo e interrupción. La Avanzada después de *Márgenes e Instituciones*" de Willy Thayer. El libro *Arte y política* editado por Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldivar contiene una serie de textos pertinentes a la Escena de avanzada chilena.
4. La izquierda renovada, por su parte, "criticaba el reduccionismo (economicista y politicista) de la izquierda tradicional, y proyectaba una visión antropológico-social de la cultura [...] articulaba su proyecto de renovación socialista bajo la conducción intelectual de las ciencias sociales que trabajaban autores de la contemporaneidad teórica internacional como referencias orientadas hacia una crítica del ideologismo marxista-leninista" (Richard, 2000, 61).
5. Vek Lewis señala al respecto: "although individual *travestis* may understand and construct their subjectivities in reference to the feminine, they distinguish themselves from male-to-female transsexuals, who identify as women and often seek sex reassignment surgery (SRS) to become that vision of themselves. Being *travesti* is thus not the same as being transgender and without SRS, it is another space and another identity outside the strictures of sex and gender normativity" (Lewis 7).
6. De acuerdo con José Ortega, el neobarroco emergió en América Latina como respuesta al lenguaje y a la mentalidad impuestas por el franquismo en España y contra el sistema autoritario del castrismo en Cuba (7). Los antecedentes del neobarroco en la narrativa hispanoamericana se encuentran en el realismo maravilloso y fantástico de Carpentier y Borges, respectivamente. Siendo este último quien influyera en el neobarroquismo de Lezama Lima y Sarduy.
7. El 7 de setiembre de 1986 se llevó a cabo un atentado, fallido, contra Augusto Pinochet organizado por el Frente Patriótico Manuel Rodríguez. Es decir que la historia de la Loca del Frente y Carlos se desarrolla en base a un hecho que forma parte de la historia política chilena.
8. *Tengo miedo torero* entra en diálogo con *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, en tanto ambas novelas comparten historias y personajes construidos bajo la misma lógica. Estas novelas llevan a cabo la restitución alegórica de los homosexuales al corazón de la revolución y el pensamiento de la izquierda latinoamericana (Blanco, 2010, 18).
9. Estos personajes podrían ser también entendidos como aquellos que pueblan lo que Gloria Anzaldúa denomina como el borderland, "un lugar impreciso e in-

determinado creado por el residuo emocional de los límites desnaturalizados. Un constante estado de transición y cambio. Lo prohibido y lo no permitido son sus habitantes. Los atravesados viven aquí: el extráxico, el perverso, el *queer*, el problemático, los monstruos, el mulato, el mestizo, el muerto en vida: en suma, aquellos que transgreden, que cruzan, o que simplemente van más allá de los confines de lo "normal." Para mayor información sobre el concepto, revisar *Borderlands. La frontera: The New Mestiza* de la misma Anzaldúa.

10. Tal es el caso del libro *La esquina es mi corazón* (1995), texto en el que la narrativa de Lemebel se transfigura y abre a las voces femeninas, proletarias, indias, mestizas y homosexuales, "ese otro Chile, el Chile mestizo, y más de proletario, lumpen" (Franco 2010, 57) apostando por una narrativa de múltiples y diversas voces que desestabilizan los modos de apropiación y representación de la realidad y de los sujetos.

## BIBLIOGRAFÍA

- BLANCO, Fernando. "El desliz que desafía otros recorridos. Entrevista con Pedro Lemebel." En *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Ed. de Fernando Blanco. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2004.
- BLANCO, Fernando. "De los ideales colectivos al sentimentalismo de la primera persona" En *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la obra de Pedro Lemebel*. Ed. de Fernando Blanco y Juan Poblete. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2010.
- BRUNNER, José Joaquín. "Campo artístico, escena de avanzada y autoritarismo en Chile". En *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*. Santiago de Chile: FLACSO N. 46 (enero), 1987.
- CÁNOVAS, Rodrigo. "Llamado a la tradición, mirada hacia el futuro o parodia del presente". En *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*. Santiago de Chile: FLACSO N. 46 (enero), 1987.
- FRANCO, Jean. "Encajes de acero: la libertad bajo vigilancia." En *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2004.
- IÑIGUEZ, Ignacio. "Entrevista con Pedro Lemebel: Pecar por ser diferente." *La Nación* (octubre) 1996.
- LEMEBEL, Pedro. "La metáfora de la subversión" Entrevista con Elizabeth Neira. *El Mercurio: Artes y Letras*. Santiago. 21 de febrero, 1999.
- LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Santiago de Chile: Editorial Planeta Chilena, 2001.
- LEMEBEL, Pedro. Entrevista con Gabriela Wiener. "Con la memoria herida cuesta volver a soñar un país" *La República*. Pe. 22 de setiembre, 2013 (19/04/14) <http://www.larepublica.pe/22-09-2013/con-la-memoria-herida-cuesta-volver-a-sonar-un-pais>
- LEWIS, Vek. *Crossing Sex and Gender in Latin America*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- LLANOS, Bernardita. "Masculinidad, Estado y violencia en la ciudad neoliberal" En *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Ed. de Fernando Blanco. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2004.



- ORTEGA, José. *La estética en la narrativa hispanoamericana*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A., 1933.
- OYARZÚN, Pablo. "Crítica; Historia. Sobre el libro *Márgenes e Instituciones*, de Nelly Richard" En *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*. Santiago de Chile: FLACSO N. 46 (enero), 1987.
- PERLONGHER, Néstor. "La barroquización" En *Prosa plebeya: ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 2008.
- RICHARD, Nelly. *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*. Santiago de Chile: FLACSO N. 46 (enero), 1987.
- RICHARD, Nelly. *Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)* Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- RICHARD, Nelly. *La insubordinación de los signos. Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- RICHARD, Nelly. *Masculine/Femenine. Practices of Difference(s)*. Trad. de Silvia R. Tandeciarz y Alice A. Nelson. Durham & London: Duke University Press, 2004.
- RUFFINELLI, Jorge. "Lemebel después de Lemebel". *Nuevo texto crítico*. 22. 42-43, 2009.
- SARDUY, Severo. "Conversación con Severo Sarduy." Entrevista de Emir Rodríguez Monegal. En *Revista de Occidente*. Separata. N° 93, diciembre 1970.
- SIFUENTES-JAUREGUI, Ben. *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature*. New York: Palgrave, 2002.