

*REFICCIONALIZAR LA CRUELDAD: TEATRALIZACIÓN
Y TRAVESTISMO EN TENGO MIEDO TORERO
DE PEDRO LEMEBEL*

Cristian Pérez Guerrero
Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile
profesorcperez@gmail.com

RESUMEN/ *ABSTRACT*

En dictadura, el travesti debe sobrevivir como sujeto sexualmente distinto y como sujeto arrojado a un momento histórico cruel. Por tal motivo, *Tengo miedo torero* es el espacio narrativo donde el autor puede construir un campo de batalla que distancie a la Loca del Frente de su contexto. Esto se lleva a cabo por medio de la teatralización hiperbolizada de espacios y personajes, y a través del travestismo de los accionares violentos que se presentan. De esta manera, ambas vías de escape construyen una reficcionalización de la historia narrada.

PALABRAS CLAVE: Pedro Lemebel, *Tengo miedo torero*, reficcionalización, teatralización, travestismo.

*REFICIONALIZING CRUELTY: DRAMATIZATION AND TRAVESTY IN PEDRO LEMEBEL'S
TENGO MIEDO TORERO*

In dictatorship, the transvestite must survive as a sexually different subject and as a subject thrown into a cruel historical moment. For this reason, Tengo miedo torero is the narrative space where the author can build a battlefield that alienates the Loca del Frente of its context. This is done through the hyped dramatization of spaces and characters, and through the travesty of violent actions presented. Thus, both routes of escape build a re-fictionalization of the story told.

KEYWORDS: Pedro Lemebel, Tengo miedo torero, re-fictionalization, dramatization, travesty.

Recepción: 13/12/2017

Aprobación: 27/04/2018

Tengo miedo torero (2001) condensa algo de verdad y algo de ficción en sus páginas. Basada en el Santiago de 1986, Lemebel reúne dos historias más entrelazadas que distantes. La Loca del Frente y Carlos transitan en un juego de seducción, favores, travestismo y armas; mientras que Augusto y Lucía son utilizados como monigotes a modo de reconstrucción y reivindicación histórica por medio del descrédito y la desvalorización. Estas historias unidas por un hecho de sangre fallido, aparecen en la lectura como elementos contruidos por medio del intento de otra ficción: la teatralización, el espectáculo y la performance. Lemebel edifica una novela más allá de ambos conflictos y deja entrever una puesta en escena constituida por un *guión* y un *decorado*. De esta forma, el autor posiciona a la Loca del Frente en un universo narrativo que gira en torno a la performance teatral, mientras que, al mismo tiempo, traviste el discurso cruel impuesto por la dictadura y utiliza elementos ligados al sentido de vida. Ambas maneras constituyen la estrategia de teatralización del texto, un contradiscurso que distancia y descontextualiza a los sujetos de la situación histórica que los aqueja.

Gran parte de la crítica hacia la obra se ha centrado en dos dimensiones: la transgresión del discurso lemebiano desde lo neobarroco y las problemáticas asociadas al género¹. Si bien la mayoría de los artículos confluyen en observar en *Tengo miedo torero* una subversiva y reivindicadora respuesta al contexto sociopolítico del personaje, no abordan el tema de la reficcionalización como forma de distanciamiento del contexto cruel del personaje. Sin embargo, se destaca el artículo titulado “Fronteras del deseo: melodrama y crítica social en *Tengo miedo torero*” de Wanderland Da Silva. Este autor propone un personaje fronterizo entre lo social, lo político y, principalmente, lo genérico, en el que el tema de la teatralidad y el amaneramiento responde a una búsqueda de “alternativa(s) de resistencia que le ofrezca(n) a él/ella y a los suyos (especialmente a Carlos) cierta protección en el contexto violento y autoritario de vivencia bajo el que se encuentra(n)” (Da Silva 186). Para los efectos perseguidos, también cabe señalar el artículo “Entre acción y

¹ Del primero, Hernán Morales aborda la poética travesti desde lo neobarroco para verificar “una filiación de Lemebel con otras texturas del desplazamiento, como síntoma de las nuevas prácticas identitarias y escriturales” (Morales 5). De la segunda, se pueden destacar los artículos de Berta López, “*Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel: ruptura y testimonio” (referido a la performatividad para observar la construcción de “la loca”) y de Iván Candía, “*Tengo miedo torero*: siete tacos de aguja contra el toro rabioso” (que observa el texto como la respuesta reivindicadora del homosexual ante la hegemonía masculina).

actuación: La politización del kitsch en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel”, de Juan Pablo Neyret, quien señala que el protagonista es movido por la actuación, una puesta en escena que termina cuando este se compromete socialmente, incluso cuando Carlos se marcha. Finalmente, Silvia Hueso, en su artículo “Camp y Neobarroco en *Tengo miedo torero*”, señala que la artificialidad del personaje “constituye una mentira que dice la verdad: ante una realidad precaria crea un universo de oropeles de cartón–piedra para desarrollar su teatro de seducción e intentar conquistar a Carlos” (Hueso 398), tomando un camino distinto para la teatralidad al propuesto en este artículo.

Si bien estos trabajos no se centran en la performance teatral que se propone en este artículo, parte de sus análisis se fundamentan desde el travestismo del protagonista, la poeticidad del discurso o la performance de los actos, elementos clave a abordar en el presente análisis.

Pedro Lemebel escenifica una performance teatral durante todo su texto y traviste el discurso cruel de la dictadura en busca de una reficcionalización de las atrocidades de la dictadura. Por un lado, a) la teatralidad subvierte los elementos oficiales con la intención de censurar la realidad y alejar al sujeto problematizado hacia un espacio paralelo apto a sus necesidades y placeres. Por otro, b) el travestir los elementos crueles y sanguinarios por medio de ideas y simbolismos biológicos y vitales distancia al protagonista (y al lector) de los discursos influenciados por el contexto dictatorial.

EL GUION

La historia entre la Loca del Frente y Carlos es parte de la construcción teatral realizada por el primero. Como guionista, la Loca desde un inicio forja una puesta en escena evidenciada en “su palacio persa, sus telones y drapeadas bambalinas de carey, todo ese proyecto escenográfico para enamorar a Carlos” (Lemebel 159). Como travesti, la aceptación de Carlos sería difícil, pues la Loca del Frente no es un sujeto encasillado en/por el binarismo heterosexual. Por esto, es necesario abordar al sujeto amado desde la ornamentación de la situación, cuyos elementos *kitsch* se roban el protagonismo en el impacto visual. Después, con el correr de la trama, las líneas de la seducción ya estarán trazadas: “tan Cleopatra erguida frente a Marco Antonio. Tan Salomé recatada de velos para el Bautista. Absolutamente figura central del set cordillerano, sujetando con la pose tensa la escenografía bucólica” (29). La

cita anterior ya muestra a una Loca del Frente empoderada, cuyas imágenes *camp*² la posicionan a ella como la protagonista de su propio guion, como a una actriz con “guantes de puntitos (...) amarillos y gafas negras con brillitos como Jean Mansfield” (24, 25). Se presencia una trama hecha por y para ella misma. Es la propia protagonista la que debe construirse, pues es a través de la teatralización que la loca se constituye como sujeto identitario.

Desde el feminismo beauvoiriano, el sexo como identidad es considerado una construcción histórica que marca un punto de quiebre con las concepciones biológicas determinadas desde el nacimiento. Luego, los estudios *queer* se encargan de argumentar que las identidades sexuales y genéricas deben justificarse y regirse por medio de los actos performativos de los sujetos, ya que el cuerpo adquiere significado a través de expresiones concretas e históricas en el mundo (Butler 299). Se establece una estética que “enfatisa, desde el juego performativo, una hiperbolización identitaria, (...) una neobarroquización de la identidad como un lugar en fuga en el contexto de la violencia política hacia las minorías sexuales.” (Sutherland 12,13). Por esto, la Loca del Frente es un travesti que sobrecarga su identidad al momento de realizar su actuación.

El sentido carnavalesco debe expresar, a través de la exageración, un espectáculo en el que las expresiones sentimentales mueven el show, donde las lágrimas de una loca siempre son “fingidas, lágrimas de utilería, llanto de payasos, lágrimas crespas, actuadas por la cosmética de la chiflada emoción” (Lemebel 196). De esta forma, Lemebel va construyendo la historia y superpone la actuación hiperbolizada del protagonista sobre cualquier otro elemento. En otras palabras, los hechos ficcionales acaecidos en la novela son subvertidos por la performatividad carnavalesca de la loca, reficcionalizando el mundo narrado desde el propio discurso de esta.

La teatralización refugia al sujeto de los hechos que acontecen, pues son una estrategia disuasiva del peligro que representa el régimen. Esto se evidencia cuando la Loca del Frente y Carlos son detenidos por los militares: “no le costaba nada ponerse el sombrero amarillo y los lentes de gata y los guantes con puntitos y güeviar a los milicos. No le costaba nada hacerlos reír con su

² Susan Sontag habla de lo *camp* como “una cierta manera del esteticismo. (...) Esta manera, la manera *camp*, no se establece en términos de belleza, sino de grado de artificio, de estilización”, agregando luego que “todos los objetos y las personas *camp* contienen una parte considerable de artificio”.

show de mala muerte, dejándolos tan encantados que ni siquiera revisaron el auto” (26). La diégesis del fragmento evidencia la necesidad de transfigurarse por sobrevivencia. Táctica corporal que busca en las apariencias las armas contra una dictadura que privatiza las libertades y, en el caso de la Loca, el ano, censura “esencial para instaurar el poder de la cabeza (logo-ego-céntrico) sobre el cuerpo” (Perlongher 37) del homosexual, el torcido o el travesti.

Sin embargo, este juego de la otredad corporal sirve como autoengaño, ya que, en ocasiones, es mejor “hacerse la lesa, la más tonta de las locas, la más bruta” (21). Y es totalmente válido: la representación teatral debe ser vista como una “estrategia de supervivencia, [pues] el género es una representación (performance) que conlleva consecuencias claramente punitivas” (Butler 300) que, bajo el contexto de la época, se resuelven en la pérdida de la vida. Esta estrategia queda claramente reflejada luego del sexo oral hecho a Carlos:

No estaba segura, no atesoraba ningún sabor a carne humana en la lengua. Pero al mirar a Carlos tan descansado, se permitió dudar, viendo su carita de nene en completo relajo como después de un plácido biberón. Prefirió no saber, no tener la certeza real que esa sublime mamada había sido cierta. (109)

La duda da paso a la mentira, y el protagonista, como sujeto travestido de otro(a), opta por rechazar la verdad. La Loca del Frente desmiente todo aquello que la daña, y sobrevive tanto a la crueldad del contexto, como a la crueldad que genera la imposibilidad del amor con Carlos. Sin embargo, esta patraña es el epítome de su condición travestida, pues este sujeto representa una “zona de ambigüedades que lleva la marca siempre inquietante de la indefinición, del tumulto, de la incerteza sugerida por un ‘tal vez’” (Richard 191). En consecuencia, reficcionalizar la crueldad posee un doble filo: camufla las identidades en peligro y desconoce las cualidades y posibilidades de quien la concretiza.

Ahora bien, la Loca del Frente es una *loca fatal* cuya sobrevivencia radica en ella misma, en su propio papel, por lo que su autosuficiencia hace carecer de crítica su actuar. Justificación que queda demostrada y esclarecida en la utilización de los seudónimos de Carlos y de ella: “Cuando yo hacía show de travesti usaba seudónimo, nombre de fantasía le dicen los colas. ¿Y cuál era tu nombre de travesti? ¿Y por qué te lo voy a decir si tú no me dices el tuyo?” (133). Se está frente a un juego de identidades secretas, en el que los verdaderos nombres se disuelven ante el profesionalismo de interpretar los roles que exige el guion. “Es que tengo el alma de actriz. En realidad, no soy

así, actúo solamente” (25), dice la Loca del Frente, ya que la performance tanto de ella como la del revolucionario simplemente responden a las circunstancias de una escenografía virtual germinada desde un sistema dictatorial que debe ser engañado.

Como estrategia, los cuerpos de ambos personajes dejan el impacto de la verdad y dan vida a una construcción travestida de juegos, cuyo fin, únicamente, es distanciar a los sujetos del ambiente represivo y los males que el corazón puede propiciar:

Hay que tener dignidad para vivir señor cochero. ¿qué trajo para merendar? Sólo encontré pan de Andalucía princesa, quesos de Suiza y un buen vino chileno para brindar por los dos. Pero qué atrevimiento, ¿acaso no sabe usted que me está prohibido brindar con la servidumbre? Pruébelo mi señora, dijo Carlos destapando la botella, y verá que este licor revolucionario hace olvidar las clases sociales. (210)

En un final turbio, los pequeños momentos deben ser aprovechados. No importa que Carlos planee viajar fuera del país, la Loca del Frente debe continuar con el teatro dentro de su ficción. El travesti no solo lidia con la violencia sexual y política, sino también con la violencia de un amor no correspondido. Y en este hecho radica la importancia de censurar lo peor de la vida y su marginación, y profitar de la utilería ornamental de un discurso cliché proveniente de clases sociales en ascenso.

El guion se concretiza en dos puntos. Primero, los actores, insertos en sus papeles de pequeños burgueses frente al mar, son observados por un espectador (en un nivel para el lector; en otro, para ellos mismos). Así, cuan película impresionista, lo sujetos llevan a cabo su performance devastada y paupérrima de amantes suspensivos:

Y allí quedaron acezantes, uno junto al otro, como dos garabatos de cuerpos extenuados en la playa desierta. Y si la mirada abyecta de la gaviota que surcaba la altura hubiese sido una cámara de cine, la visión circular del pájaro sobre la bahía, les habría regalado una vida. (208)

Son cuerpos echados a la suerte de un destino con sabor a bolero. Debido a esto, la reficcionalización debe ser insistente, pues todo espacio es información y marca de una vida que debe ser sobrecubierta con el lente de una cámara. Segundo, y quizás la evidencia más explícita, es la tipología textual del texto

dramático insertada en la historia, en la que Lemebel reficcionaliza el discurso narrativo por medio de la utilización de acotaciones teatrales:

¡Ay Carlos (*con infantil timidez*), esas palabras me asustan, se parecen a las que repiten las noticias de la Radio Cooperativa (*mirándolo con miedo cinematográfico*). ¿No me vas a decir que tú eres del Frente Patriótico Manuel Rodríguez? A estas alturas, murmuró Carlos, “somos”. Se parece a una canción: “*somos un sueño imposible que busca la noche*” (...) Y si algún día nos tenemos que comunicar en la clandestinidad, vamos a usar una contraseña, una palabra, una frase secreta que solamente conozcamos los dos, ¿qué te parece? Me encantó (*ella tenía las mejillas como duraznos al sol*). (133)

Esta hibridez textual traviste la forma del discurso, refugia lo narrativo en la performance paraverbal del teatro. Lemebel subsume elementos y complejiza el punto de entrada y de limitación para el lector que categoriza. De esta forma, el autor aleja la trama de la clasificación prístina de los componentes comunes de la ficción e incluye acotaciones en el relato. Esta técnica no hace más que transformar la diégesis en mimesis (Pelletieri 116), destinando, a esta última, a dirigir a personajes-actores dentro de su propia ficción.

Las emociones cinematográficas, junto con la gaviota usada como cámara, entrelazan los códigos de una necesidad que apela a ir más allá de la Loca del Frente y Carlos. Así, el narrador se vislumbra como director de una reficcionalización melodramática entre los protagonistas. Todo es cubierto bajo otros códigos. Todo parece ser otra cosa: lo narrativo parece ser dramático; las palabras de Carlos, el noticiario radial; mientras que el simple *somos*, una canción. Y, claro está, este *parecer-ser* es periférico y marginado, tal cual *un amor imposible* que solo puede develarse en la contraseña “tengo miedo torero”.

EL DECORADO

No hay puesta en escena sin decorado. Es responsabilidad del director de arte camuflar, bajo una ornamentación de sentidos opuestos, el horror del contexto. Por esta razón, es fundamental abordar la manera en que el autor traviste los elementos dictatoriales, crueles y sanguinarios, a través de simbolismos biológicos y vitales que generan una constante tensión y, en ocasiones, equilibrio entre ideas opuestas.

Si bien no es un tema central en este artículo, el neobarroco es un elemento fundamental para evidenciar este choque de signos en la escritura lemebiana. Este estilo define una escritura en la que el “verbo, formas malgastadas, lenguaje que, por demasiado abundante, no designa ya cosas sino otros designantes de cosas” (Sarduy 176), son puesto a disposición de la teatralidad y el travestismo. En *Tengo miedo torero*, el neobarroco se presenta como una estética que “traviste la pobreza y la marginalidad de la loca en fuegos artificiales decorativos” (Hueso 402), estableciendo para ello una red simbólica destinada a enajenar la violencia social y personal que sufre la Loca del Frente:

Mejor volvía a pegar la cinta y se olvidaba del asunto. Más bien seguiría con su teatralidad decorativa. Y arremangándose la bata arrastró el pesado cilindro escaleras arriba, hasta ese rincón vacío de la sala. Allí quedaba bien, por si acaso. Y terminó la escenografía coronando el blindado artefacto con macetas de alegres gladiolos. (21-22)

Al igual que el sujeto travestido, los adornos transforman las apariencias de los objetos: aquel cilindro mortal oculta su peligrosidad bajo la teatralidad decorativa. Ahora bien, Lemebel superpone capas de conflictos. Primero, el proyectil se camufla bajo un aspecto decorativo y, segundo, el adjetivo *alegre* se destina como maquillaje de los *gladiolos*, sinécdoque de muertes venideras. En otras palabras, la flora decorativa, encargada de recordar la finalidad mortal del objeto bélico, entra en tensión al travestirla de endorfinas textuales. Incluso, la Loca del Frente identifica el cohete con un condón de dinosaurio, y teje un mantel anticonceptivo que cubre el halo de muerte que la explosión del objeto puede germinar en la sociedad. Esta oposición entre lo sexual y la muerte también queda de manifiesto en la escena del sexo oral que la loca propina a Carlos sobre los muebles-cajas hinchados de armamentos.

La violencia de la dictadura solo puede ser soportada por una reficcionalización de aquellos elementos bélicos, acción manifestada en la idea del sexo como generador de vida. Dos son los episodios en los que entra a escena este conflicto. Primero: “Muy amable joven, le cantó ella mientras se fijaba en las manos oscuras y potentes que apretaban el arma. Está bueno el conscripto, pensó, y por esos dedos largos debe tener un guanaco que me duele de solo imaginarlo” (62). Los dedos negros y fálicos alientan la libido y conforman una proyección de la calidad sexual del militar. Pero la mano empuña un

arma, en los que se sostienen las ideas frommianas de necrofilia y biofilia³. La Loca del Frente se escabulle de la destrucción mirando desde el deseo. Este es un acto netamente biófilo por tratarse de una acción que convierte lo inorgánico del arma en algo orgánico (Fromm 18). El segundo episodio se refleja en el siguiente fragmento:

Así que te gustan las tunas, dijo el milico acercándose lascivo (...) ¿Y qué más quiere? Que me borde este pañuelito que tengo en el bolsillo, le murmuró agarrándose el miembro con disimulo. Cuando quiera, pero ahora voy atrasado a terminar un trabajito. Entonces váyase no más, dijo el milico bajando la metralleta. ¿Y no me va a revisar? Ahora no, pero después le voy a llevar el pañuelito. Muchas gracias, se despidió la loca encaminándose por la vereda, ante la mirada de los pasajeros encañonados por la espalda, con las piernas abiertas y las manos a la pared. (179)

Al igual que en las marcas textuales anteriores, el autor crea un subterfugio en el que sobrepone el deseo ante la violencia. Nuevamente una insinuación sexual disfraza el horror, las armas y la violencia. La tendencia hacia el deseo y el amar son un eje que estructura un mariconaje guerrero constituido por el deseo vital que conduce a la acción en una sociedad patriarcal (Arboleda 116). De esta manera, la loca logra escapar en medio de las detenciones militares gracias al actuar directo y sexualizado de su teatro, una reficcionalización lograda por la consagración de armas erógenas que enmascaran el terror. Incluso los frentistas se configuran dentro de la tensión de ideas, pues el dictador Augusto los considera simples “chiquillos pollerúos que recitan poemas de amor y metralleta” (137).

Ahora bien, la cúspide de la tendencia a confrontar el horror con el afecto amoroso y sexual queda de manifiesto en los intercalados párrafos cronológicos del día del atentado. Son catorce secciones que van narrando los hechos del dictador y la Loca del Frente, los que, a su vez, tienen su clímax entre las 19:00 a las 19:15 hrs. Quince minutos en los que la barbaridad humana y el sexo desenfadado se amalgaman. Por ejemplo, en el “fondo del cine era tan espeso el culiadero, que en la noche nadie sabía con quién lo estaba haciendo”

³ Orientaciones humanas hacia la destrucción y la preservación de la vida, respectivamente, que Erich Fromm describe, claramente ligados a los conceptos freudianos de Eros y Thanatos, en *El corazón del hombre, su potencia para el bien y el mal*, en 1964.

(167), lugar destinado a “las locas cochinas que se pajeaban entre ellas” (168). Sed sexual y de placer, discurso desesperante de los sentidos y los órganos.

El cine es una rimbombante orgía compuesta por un “crujidero de butacas que terremoteaba el ambiente (...), una ensalada de cuerpos que, en la última fila, coreografiaban el éxtasis de su clandestino manosear” (168). La descripción encuentra su justificación en Bataille, quien señala que “la orgía, fuese cual fuese el desorden introducido por ella, organizó el erotismo más allá de la sexualidad animal” (Bataille 85). Estas pulsiones obedecen a la búsqueda de una vitalidad carnalmente humana que pueda reficcionalizar el contexto agresivo del protagonista o, al menos, “las escenas de karate violento desplegadas en la pantalla” (Lemebel 168). De esta forma, el vigor del sexo debe travestir la sangre, el óbito manifestado en el ataque del Frente Patriótico:

Y a su vez, todos los autos patinaron en un alarido de neumáticos y explotó la sonajera de balas repicando en los parabrisas. Como de improviso, estalló la tormenta de guatacazos en granizada de metracas salpicando los vidrios. (...) estampidos de rocket haciendo recagar el primer auto que saltó por los aires en un estruendo de cenizas y un humo espeso, un humo picante nublando la batahola en el ardor de aquella escena. (172)

Con el cruce del atentado y la orgía, se va maquillando la aversión con erotismo, los que convergen en un homenaje carnavalesco, pues “la sexualidad y la muerte sólo son los momentos agudos de una fiesta que la naturaleza celebra con la inagotable multitud de los seres” (Bataille 45).

Refiriéndose al proceso de sustitución⁴, Sarduy observa una “distancia exagerada, [pues] todo el barroco no es más que una hipérbole, cuyo ‘desperdicio’ veremos que no por azar es erótico” (170). Y es lo que sucede en *Tengo miedo torero*, al distanciarse de la violencia a través del uso de elementos semánticamente opuestos y, especialmente, los relacionados con el deseo. Así, la Loca de Frente puede “patinar la calle recogiendo pungas y erecciones momentáneas con el arpón de su pesca milagrosa” (40), lo que evidencia una clara necesidad de sexo marginal y de un miembro masculino

⁴ Proceso del neobarroco que se manifiesta por medio de una sustitución que se puede describir a nivel del signo. Con un ejemplo de *Paradiso* de Lezama Lima, Sarduy dice: “el significante que corresponde al significado “virilidad” ha sido escamoteado y sustituido por otro, totalmente alejado semánticamente de él y que solo en el contexto erótico del relato funciona, es decir, corresponde al primero en el proceso de significación” (169).

travestido de arma. También, un beso de Carlos provoca en la loca “una oleada de ternura, un hilo eléctrico que la recorrió entera con su escalofrío sensual y peligro” (84). Labios morenos que utilizan la brasa para besarla y dejarla como pájara mustia que debe lidiar constantemente con la chispa vital del sexo y su condición inerte producida por lo mismo. “¿Te fijas que a mí también me falló el atentado?” (216), le dice a Carlos al final de su historia, pues el amor es el riesgo que integra posibilidades de felicidad y dolor.

El arte también traviste la crueldad. La creación es la sublimación⁵ del sujeto y la ruta alternativa que se toma para contrarrestar el discurso violento dictatorial. La Loca del Frente es la más grande exponente del decorado de manteles, ya que lleva este arte menor a las mesas más refinadas de la alta alcurnia militar. Por lo mismo, al superarla en creación, tuvo que marcharse de la casa de la Rana debido a que sus diseños eran “más novedosos, en su punteada pioja, meticulosa y delicada que coloreaba de oro los capullos de su sedoso bordar” (77). La sublimación de ella “eleva un objeto a la dignidad de la Cosa” (Lacan 138), que produce en el vacío utilitario de un mantel, un objeto distinto que evidencia el espíritu creador del sujeto, un artista que da vida a elementos inertes que alcanzan lo sublime: “¡Qué elegancia!, suspiró el chico con admiración. Usted princesa de la nada construye un reino. Hay que tener dignidad para vivir señor cochero” (211-212). El espíritu creacionista y la elegancia honran al travesti marginal, pues su trabajo logra bordear el vacío del objeto. Finalmente, el artista se identifica con su creación, pues sufre cuando la utilidad expresiva de su creación se dispone al horror: “A sus ojos de loca sentimental, el blanco mantel bordado de amor lo había convertido en un estropicio de babas y asesinatos” (66). Nuevamente el crimen se entrelaza con la ternura inocentona del travesti. La creación, lo vital, termina una vez más frente a la destrucción mortal de la dictadura.

⁵ “Sublimación: proceso postulado por Freud para explicar ciertas actividades humanas que aparentemente no guardan relación con la sexualidad, pero que hallarán su energía en la fuerza de la pulsión sexual. Freud describió como actividades de sublimación principalmente la actividad artística y la investigación científica. Se dice que la pulsión se sublima en la medida en que es derivada hacia un nuevo fin, no sexual” (Laplanche, Pontalis 415).

CONCLUSIÓN

De cierta manera, la narrativa del autor va dando forma a un contradiscurso que hace frente a las problemáticas que posee y utiliza un contexto dictatorial contra las personas, más aún si éstas se encuentran en el limbo identitario de la sexualidad como lo está el travesti. “Ambigüedad subversiva de un El/Ella, es el desecho de la cultura” (Guerra 87), dice Lucía Guerra, y es desde aquella marginación donde el sujeto travestido lidia contra el horror social.

El guion organiza un ensamblaje estrambótico con herramientas ornamentales, en el que el kitsch y el camp succionan cualquier atisbo de ficción, y reficcionalizan los aparatos narrativos que puedan llegar a hacer del relato uno más entre otros. Así, el autor hiperboliza atuendos y escenarios, libera los espacios corporales restringidos a la reproducción, y da rienda suelta a cuerpos irreverentes capaces de engañar a milicos en situaciones en las que sobrevivir es primario. El guion también censura lo peor de la vida, pasado, presente y futuro, y construye escenas bucólicas en las que los sujetos son actores observados que llevan a cabo una obra de sus propias vidas. Teatro reflejado en escenas, movimientos y frases, de igual forma a nivel de marca textual explicitando la dirección del escritor sobre sus propios personajes.

A su vez, el decorado, a través de “narraciones de plumazos neobarrocos” (Bianchi, en línea) distinguidas en el autor, engendra el maquillaje perfecto que, capa a capa, se enfrenta a la crueldad militar. Las disfrazadas armas lemebianas son el carnaval erógeno que noquea la sangre. El autor sobrepone el horror del contexto social de la Loca del Frente, utilizando formas que lo puedan camuflar. Formas representadas en los usos orgánicos y vitales del cuerpo. Sexo y placer, amor y ternura llenan los espacios corrompidos por la dictadura, entrelazan las líneas del texto y configurando la historia de amor más épica y valiente del travestismo literario marginal chileno. Incluso el arte, como sublimación de los placeres, traslada al campo de la creación, espejo de lo más vital del ser humano, las imágenes bélicas.

Sin lugar a dudas, en la reficcionalización, por medio de la teatralización de la ficción y el travestismo de símbolos crueles, se encuentra una lectura apta para las aproximaciones de un texto en el que la versatilidad del protagonista se expresa en su trabajo de actor/director/guionista, siendo nada más que el reflejo del mismo autor. En una entrevista realizada con motivos del lanzamiento, Lemebel esperaba que la novela “se venda como tortilla de coliflor y que afuera hagan la película, que me contraten de actriz principal y que el Sub Comandante Marcos sea el guerrillero, aunque está un poco madurón, pero

no importa” (Zerán, en línea). Es que *Tengo miedo torero* es el espectáculo del travesti, es el bolero reficcionalizado del sujeto en constante conflicto sexual y social, hartado del discurso violentado del medio.

BIBLIOGRAFÍA

- Arboleda, Paola. “¿Ser o estar “queer” en Latinoamérica? El devenir emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arenas”. *Íconos. Revista de ciencia sociales* 39 (2011): 111-121.
- Bataille, Georges. *El Erotismo*. Versión Scan Spartakku. 2013. Disponible en: http://www.olimon.org/uan/bataille-el_erotismo.pdf
- Bianchi, Soledad. “Del neobarroco o la inestabilidad del taco alto (¿Un neobarroco chilensis?)”. *Revista Chilena de Literatura* 89 (2015): 323-333. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952015000100018&script=sci_arttext
- Butler, Judith. “Actos performativos y la construcción del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Ed. Sue-Ellen Case. Universidad Johns Hopkins, 1990. 270-289. Disponible en: <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/actosp433.pdf>
- Candia, Iván. “Tengo miedo torero: Siete tacos de aguja contra el toro rabioso”. *Crítica.cl, Revista Latinoamericana de ensayo* (2004). Disponible en: <http://critica.cl/literatura/tengo-miedo-torero-siete-tacos-de-aguja-contra-el-toro-rabioso>
- Da Silva, Wanderland. “Fronteras del deseo: melodrama y crítica social en *Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel”. *Castilla. Estudios de Literatura*. 3 (2012): 181-204. Disponible en: https://www.academia.edu/3226640/Fronteras_del_deseo_melodrama_y_cr%C3%ADtica_social_en_Tengo_miedo_torero_de_Pedro_Lemebel
- Fromm, Erich. *El corazón del hombre. Su potencia para el bien y para el mal*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Guerra, Lucía. “Ciudad neoliberal y los devenires de la homosexualidad en las crónicas de Pedro Lemebel”. *Revista Chilena de Literatura*. 56 (2000): 71-92. Disponible en: <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewFile/39201/40828>
- Hueso, Silvia. “Camp y Neobarroco en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel”. *Del lado de acá: estudios literarios hispanoamericanos*. Ed. Miguel Soler y María Teresa Navarrete. Roma: Aracné, 2013.
- Lacan, Jaques. *El seminario: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1987.
- Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- Lemebel, Pedro. “Pedro Lemebel y la Loca del Frente”. Entr. Faride Zerán. *Rocinante*, abril 2001. Disponible en: <http://www.letras.mysite.com/pl180705.htm>
- _____. *Tengo miedo torero*. Santiago: Seix Barral, 2004.

- 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”. *Revista acta literaria* 42 (2011): 79 -102. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482011000100006
- Mirza, Roger. “Relato, texto dramático y espectáculo teatral ¿Un tránsito de escrituras? El caso de *Las cartas que no llegaron* de Mauricio Resencof”. *Texto y contexto teatral*. Ed. Osvaldo Pellentieri. Buenos Aires: Galerna, 2006.
- Morales, Hernán. “Palabra travesti en Lemebel”. *Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana* 3/4 (2015): 4-20. Disponible en: <http://catedraltomada.pitt.edu/ojs/index.php/catedraltomada/article/view/87/92>
- Neyret, Juan Pablo. “Entre acción y actuación: La politización del kitsch en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 2007. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/puiglebe.html>.
- Pellettieri, Osvaldo. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La segunda modernidad (1949-1976)*. Volumen IV. Buenos Aires: Galerna, 2003.
- Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya: ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 2008.
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.
- Sarduy, Severo. “El barroco y el neobarroco”. Coord. César Fernández Moreno. *América Latina en su literatura*. México D.F.: Siglo XXI, 1972.
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Buenos Aires: DeBolsillo, 2011.
- Sutherland Juan Pablo. *Nación marica: Prácticas culturales y crítica activista*. Santiago: Ripio Ediciones, 2009.