

**Imaginarios de género en la (Post)nación :
Género y compromiso político en *Tengo miedo torero* del escritor Pedro
Lemebel**



Isabelle Lopez Garcia

Nuestra atención se ha centrado sobre todo en la novela *Tengo miedo torero* del escritor Pedro Lemebel en el marco de este artículo sobre la noción de “imaginarios de género en la (Post)nación” y más precisamente “género y compromiso político” en esta misma obra. La clasificación de “novela” para este libro subraya su primera paradoja si observamos el tiempo ficcional al que se refiere, en comparación con el género en el que se enmarca hasta ahora el autor (nueva traslación de género por parte del escritor ya que se suele insertar en el área de la crónica). *Tengo miedo torero* ha sido escrita entre 1999 y 2000 pero el tiempo ficcional no está inscrito en el año de escritura como lo son generalmente los tres tomos de crónicas anteriores. Dicho de otro modo, el cronista Pedro Lemebel que anclaba sus crónicas en el presente lanza en la novela una mirada sobre el pasado. Por consiguiente, podemos interrogarnos sobre el por qué de este cambio. Parece que la historia de la dictadura y de la resistencia chilenas no han sido escritas y que la historia del pasado chileno esté escribiéndose desde el espacio de las minorías, es decir de las mujeres, de los resistentes, de los homosexuales, de las minorías étnicas, etc. A este propósito Rodrigo Cánovas analiza y presenta estas obras. Para él, “la novela de la orfandad constituye un vaciamiento radical de las voces autorizadas por la tradición para construir la imagen de un país.”(CÁNOVAS, 1997, 43) El vacío engendrado por las voces autorizadas debe llenarse por las voces no autorizadas con el fin de construir la imagen del país en su conjunto, con sus diferencias: identidades e individualidades.

En el caso de Pedro Lemebel, tras haber conseguido una beca de la Fundación Guggenheim en 1999, decide escribir la Historia de la Homosexualidad en Chile.¹ Acontecimientos (como la matanza de homosexuales bajo el gobierno de Ibañez o la resistencia de los homosexuales contra la dictadura a través de grupos como el FPMR)² no

han dejado ninguna huella escrita y se conocen de la gente “a modo de memoria oral.”³ Pedro Lemebel recrea bajo la forma de una crónica: el atentado contra el dictador Pinochet del 7 de septiembre de 1986, frente a este vacío histórico. La memoria del Frente Patriótico Manuel Rodríguez y de los resistentes homosexuales se teje contra el olvido, haciendo de la memoria oral una huella, como si se bordara la Historia contra el olvido. Chile desde su presente interroga su pasado para escribir su Historia, la historia de la (Post)nación. No obstante “(Post)nación” tiende a ser “una reconfiguración mundial de las sociedades bajo los flujos desterritorializadores del capitalismo intensivo que borra lugares, identidades y pertenencias” (RICHARD, 1999, 18).

Así es como mediante un imaginario genérico literario, *Tengo miedo torero*, en la (Post)nación es decir, pasado histórico versus “Historia Oficial”, se convierte precisamente en compromiso político. Por otro lado, el símil etimológico entre el concepto de género (referido a las formas literarias) y el de género (referido a las formas culturales de construir la diferencia sexual) forman un cruce más en el compromiso político de la obra basada sobre otros cruces. Cruces y desplazamientos serán los movimientos que impone la lectura de la novela obligando al lector a resignificar los mensajes de dicha novela. Sobre estos mensajes y los recursos narrativos se va a centrar el análisis para observar cómo a través de estos movimientos, la novela nos invita a desplazar la mirada. Para describir tales fenómenos, Michèle Soriano propone el concepto de “anamorfosis”, concepto que remite a un dispositivo, a menudo especular, que desvía las leyes de la perspectiva y sugiere, por otra parte, que una representación puede hacerse visible solamente a partir de un desplazamiento del punto de vista, a partir de una posición periférica.⁴

Tengo miedo torero cuenta una historia de amor en el Santiago del 86, el año del atentado a Pinchet. Un muchacho del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, que va a participar en la acción, vive una relación sentimental con un travesti que lo apoya, sin saber-sabiéndolo, en sus planes políticos. El muchacho se llama Carlos y le confía a la Loca del Frente cajas misteriosas supuestamente con libros prohibidos y en realidad son armas. Finalmente sus planes fracasan y se acaba también su relación. Paralelamente, otra pareja es puesta en escena: el Dictador y su esposa. El título de la novela nos sumerge, a través de este primer cruce, en dos mundos: el del bolero y el del mundo torino que remite al terror y a la violencia de un combate hasta la muerte. Por consiguiente, proponemos observar, primero, los cruces entre forma literaria y construcción de la diferencia sexual, después, subrayar los cruces narrativos internos a la novela y por fin, ver cuáles son los efectos de sentido que producen.

Los cruces genéricos aparecen desde la portada, el para-texto: un corazón sembrado de balas, “cruzo amor y metralletas”⁵ indica el autor, y se prolongan aquéllos al umbral del texto, el pre-texto, que se presenta bajo dos formas cuyas funciones son, por una parte, una dedicatoria a las víctimas de la dictadura y a los desaparecidos y por otra parte, un pacto de lectura que *a priori* nos entrega un testimonio:

Este libro surge de veinte páginas escritas a fines de los 80, y que permanecieron por años trasapeladas entre abanicos, medias de encaje y cosméticos que mancharon de rouge la caligrafía romancera de sus letras. Aquí entrego esta historia y se la dedico con inflamado ardor [...]. A Julio Guerra (El Pato), se me aprieta el corazón al recordar sus ojos mansos y su figura de clavel estropeado, agujoneado de balas por la CNI en el departamento de Villa Olímpica. (LEMEBEL, 2001, 7)

De esta manera, la obra se enmarca en el género de la novela testimonial. Testimonio de un pasado violento que remite a recuerdos que Nelly Richard describe así: “recuerdos inhibidos por la censura expresiva a la que fue sometida la memoria histórica de la violencia que hizo saltar al presente, la noticia internacional de la captura y detención de Pinochet en Inglaterra.”(RICHARD, 1999, 16)

Sin embargo, este umbral también es homenaje a todas las víctimas de la dictadura y particularmente a los desaparecidos, así pues no se trata solamente de testimonio: asistimos a un desplazamiento de la forma respecto a la temática puesto que no es un testimonio en primera persona. Además, la estructura de la novela deja translucir diferentes recursos, cinematográficos,⁶ teatrales,⁷ modalidades del cuento,⁸ modalidades orales que incluyen en el texto las canciones, los noticieros de la radio y las protestas de los manifestantes. Todas estas formas estigmatizan el testimonio oral no en un sujeto en primera persona sino en un sujeto múltiple, transgenérico (ÉL/ELLA) que pone de manifiesto un doble disfraz o según Stéphanie Decante, “disfraces genéricos”⁹: la Loca del Frente teje su universo cinematográfico, es una actriz y además son numerosas las comparaciones y metáforas con animales, por ejemplo: “Así la Loca del Frente, en muy poco tiempo, formó parte de la zoología social de ese medio pelo santiaguino que se rascaba las pulgas entre la cesantía y el cuarto de azúcar que pedían al fiado en el almacén.” (LEMEBEL, 2001, 11). No obstante, los personajes que confunden ficción y realidad parecen tener la virtud de poner en tela de juicio la *doxa*. Son personajes que : “[...] toman la ficción en serio porque no pueden tomar

en serio lo real, recordemos que “la realidad” con la que medimos todas las ficciones sólo es el referente universalmente garantizado de una ilusión colectiva.” (BOURDIEU, 1998, 36)

La estructura que constituye la narración se teje sobre las ficciones de la Loca del Frente, como lo ilustra al fragmento siguiente: “Prefirió no saber, no tener la certeza real que esa sublime mamada había sido cierta. Y con esa dulce duda [...] salió de la pieza y se fue a acostar.” (LEMEBEL, 2001, 101)

Además, el polimorfismo de las modalidades de escritura constituye otros numerosos cruces narrativos que a primera vista hacen pensar en una obra polifónica debido a la oralidad que de ella emana. Oralidad como modalidad del testimonio, como medio de recuperación o construcción de la memoria colectiva, herramienta de descripción de la cultura popular a través de las canciones. La función de la oralidad da cuenta del contexto con los noticieros de la radio y las protestas de los manifestantes. Ilustra el terror de la dictadura en Chile donde el olvido es un tema preocupante como lo señala Grínor Rojo:

[...] esa gota de sangre no debe ser olvidada, pero aún más importante es [...] el restablecimiento del nexo con la experiencia del “antes” es indispensable para la salud del “después”. En Chile, donde la dictadura nos “guillotínó” la historia, creo que tampoco nos sentiremos curados de espanto hasta que nos hallemos con la otra mitad. (ROJO, 1993, 70)

Tengo miedo torero exhibe una escritura de la oralidad, de las voces que forman el Chile actual, como si se tratara de una “*escritura en voz alta*” como la concibe Roland Barthes¹⁰ que abarca el arte de la melodía y el grano de la voz (en la canción de Sara Montiel y la estructura en tres tiempos a semejanza del bolero; la radio y las parloteras que son la Loca del Frente y la Primera Dama).

Además, el texto se teje bajo otra forma de focalización. Evidentemente, se trata de “la relación entre el narrador y el mundo representado; noción sumamente importante para la significación ideológica del texto.” (EZQUERRO, 1990, 23) Para analizarlo proponemos observar cómo se construye “*l’hyphologie*”:

Texto significa *Tejido*; pero mientras hasta ahora siempre se ha considerado ese tejido como un producto, un velo ya hecho, tras el cual se mantiene, más o menos ocultado, el sentido (la verdad), ahora acentuamos, en el tejido, la idea generadora de que el texto se hace, se moldea mediante lazos perpetuos; ocultados en ese tejido –esa textura– el sujeto se deshace, como una araña que se disuelve ella misma en las secreciones constructivas de su telaraña. Si nos gustaran los neologismos, podríamos definir la teoría del texto como una “*hyphologie*” [*hyphos*, es el tejido y la telaraña].¹¹ (BARTHES, 1973, 85-86)

Ésta muestra la presencia de un narrador impersonal cuya función articula la focalización sobre tres personajes: la Loca del Frente, la Primera Dama y el Dictador, ofreciendo así una visión panorámica. No obstante, sólo un punto de vista permite la identificación con el personaje de la Loca del Frente cuyos deslizamientos entre diálogos interiores y relato se crean mediante un nuevo lenguaje que remite al empleado por el narrador; tenemos una fusión del punto de vista del personaje de la Loca con el del narrador. Así es como, también “la ausencia de *verbo dicendi* puede acarrear una doble confusión”, según Gérard Genette. “Primero entre discurso pronunciado y discurso interior [...]. Luego y sobre todo, entre el discurso (pronunciado o interior) del personaje y del narrador.” (GENETTE, 1972, 192) Este lenguaje se caracteriza, por ser un lenguaje “imagé”, metafórico: “exceso de la renominación metafórica” versus “la economía de la nominación puritana” para tomar una dicotomía, (ORTEGA, 2000, 76) también se caracteriza por la adjetivación, la polisemia, los neologismos y chilenismos a semejanza del lenguaje hablado, coloquial y a la vez poético. El tono es el de la ironía y del humor. La identificación única con el personaje de la Loca la hace posible el alejamiento del punto de vista de los demás personajes gracias a la exageración de sus discursos que se caracterizan por la violencia, las invectivas, las injurias y el desprecio. La Primera Dama hace el proceso del Dictador. La pareja dictatorial es tratada con ironía burlesca y denunciadora como el sistema político al que representa. De esta manera, el proyecto de escritura de Lemebel se inserta en los principios de la “nueva escena” chilena que propone “pasar de la crítica del *poder en representación* a la crítica de las *representaciones del poder*”(RICHARD, 1995, 86). De aumento, los cruces fusionales entre la Loca del Frente y el narrador ponen de realce la hibridez y el polimorfismo de la novela (sujeto: ÉL/ELLA y estructura) a la par que los cruces de géneros e historias (Dictador/ Primera Dama- Loca/Carlos- Historia de amor e Historia de Chile). El personaje de la Loca ocupa la mayor parte de la novela (3/4), ha aprendido el oficio de bordadora, a lo largo de la narración volvemos a encontrar el emblemático mantel bordado, *mise en abîme* de la obra. El personaje borda, teje sus discursos y su mantel a semejanza de una araña, numerosas son las metáforas: “Y así se lo pasaba las tardes enteras bordando esos enormes manteles y sábanas para alguna vieja aristócrata que le pagaba bien el arácnido oficio de sus manos.” (LEMEBEL, 2001, 11). La novela y la historia se escriben al mismo tiempo, con el mismo ademán oblicuo del punto cruzado.

Las modalidades de escritura polimorfas contribuyen a la veracidad histórica (radio, titulares de periódicos, letra de canciones). Para resumir, proponemos recordar cinco

ocurrencias textuales: “después te explico” (dice Carlos), “como dice la canción” (repite la Loca), “trata de entender” (insiste el Dictador), “RADIO COOPERATIVA, LA RADIO DE LA MAYORÍA” (anuncia la radio), “*Tengo miedo torero*” (dice la canción). A pesar de sus diferentes funciones, ilustran el universo de la obra. Si por un lado estas inserciones, de tipografía diferente, expresan el deseo de veracidad, la polifonía de la novela y la hibridez; por otro lado, sus repeticiones ritman el texto. “*Tengo miedo torero*” es una *mise en abîme* de la obra que describe el terror que genera la violencia de la dictadura (*Tengo miedo torero* es el título de la novela, de una canción y la contraseña entre Carlos y la Loca del Frente). El *leitmotiv* “como dice la canción” envuelve el universo de la Loca del Frente y su desengaño. “RADIO COOPERATIVA, LA RADIO DE LA MAYORÍA” alude al pasado histórico y a las voces chilenas. Los dos *leitmotiv*, el de Carlos y el del Dictador hacen referencia al olvido, al blanqueo y a la impunidad que conoce el Chile actual, como “la metáfora de la “jaula de hierro.” (MOULIÁN, 1997, 45).

En resumen, la repetición de estas recurrencias tienen por efecto recordarnos “la petite phrase” proustiana que produce una vuelta al pasado, al recuerdo. Remiten a la memoria contra el olvido, a las víctimas, a los desaparecidos. Las reiteraciones actúan a semejanza de “la madalena” de Proust.

A modo de conclusión, la novela se despliega ante el lector mostrando cruces genérico-narrativos, transgenéricos que obligan a hundirnos en los intersticios de la lengua donde se coloca, o se oculta la Loca del Frente, por ejemplo: “arropada entre la C y la A de ese C-arlos que iluminaba con su presencia toda la c-asa.” (LEMEBEL, 2001, 13), lugar donde nace ese nuevo lenguaje que está puesto en escena en el proceso de construcción genérico mediante el disfraz, por ejemplo: “Las estrellas no conocen el enojo, no tenemos derecho. Y le dejó la última “o” de la respuesta circulando en su boca como un beso preguntón.” (LEMEBEL, 2001, 54). En definitiva, compromiso político se entiende desde las dos vertientes del vocablo “género” puesto que:

El lenguaje es una técnica del cuerpo y la competencia propiamente lingüística, y especialmente fonológica, es una dimensión del “hexis” corporal donde se expresa toda la relación del mundo social y toda la relación socialmente instruida del mundo. (BOURDIEU, 1982, 89-90)

El lenguaje se caracteriza por la metáfora y su función es testimonial ya no ideológica sino política puesto que “el testimonio señala un más allá de todo cuanto se escribió sobre los exterminios e insinúa los umbrales borrosos de una nueva dimensión ética, la del arte no ya “ideológico” (ese traspie verista de la modernidad), aunque sí político,” (ANTELO, 1999, 39). Más bien asistimos a una (radio)grafía de la memoria que significa el deseo de testimoniar, la oralidad radiofónica convertida en escritura, la memoria colectiva de una minoría política, sexual y social de la que la novela propone una huella gráfica a semejanza del albo mantel que borda la Loca. La novela “se cierra” con la letra de una canción, metáfora del deseo de cambio:

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

Dicho de otro modo, el texto pone en escena la metáfora (metáfora que significa en griego: desplazamiento) poética del deseo de cambio y justicia versus el terror, la violencia, la injusticia y el olvido. Los cruces que se manifiestan en el relato de la historia de los personajes son ecos a los cruces genéricos que presenta el texto y a los cruces de voces (melódicas u otras) de la novela. La ambigüedad de las fronteras entre relato y diálogo (por ejemplo, el *incipit*) debido a la ausencia de marcas tipográficas, la utilización de la tercera persona y del indefinido responden a la ambigüedad entre el narrador y el personaje de la Loca del Frente designado por pronombres tanto femeninos como masculinos: ELLA/ÉL, LA/LO.

¹ Entrevista a P. LEMEBEL, *La Tercera*, « Cultura », 15 de junio de 1999.

² Frente Patriótico Manuel Rodríguez.

³ JEFTANOVIC (Andrea), “Entrevista a Pedro Lemebel. El cronista de los márgenes”, <http://www.letras.s5.com/lemebel50.htm>, p.6.

⁴ SORIANO (Michèle), « Rappports de genre et transgénéricité », *Genre(s), formes et identités génériques*, II Coloquio, Montpellier, Université Paul Valéry, 6-8 de enero de 2002, actas en prensa.

⁵ JEFTANOVIC (Andrea), *art. cit.*, p. 6.

⁶ Véase la estructura del capítulo 11 que se construye con planos paralelos.

⁷ Véanse las acotaciones escénicas y la puesta en escena: “Como descorder una gasa sobre el pasado, una cortina flotando por la ventana abierta de aquella casa la primavera del 86.” (LEMEBEL, 2001, 9).

⁸ Véanse los espacios en blanco entre los párrafos para cambiar de historia y de personajes.

⁹ DECANTE (Stéphanie), « Chroniques et travestissements génériques dans l’œuvre de Pedro Lemebel », *Genre(s), formes et identités génériques*, II Coloquio, Montpellier : Université Paul Valéry, 6-8 de enero de 2002, actas en prensa.

¹⁰ R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, p.88, Paris : Seuil, 1973.

¹¹ La traducción es nuestra.

Bibliografía

ANTELO, R., -“Delectación morosa: imagen, identidad y testimonio”, *Revista de Crítica cultural*, junio de 1999, n°18.

BARTHES, R., -*Le plaisir du texte*, Paris : Seuil, 1973.

BOURDIEU, P., -*Ce que parler veut dire*, Paris : Fayard, 1982. -*Les règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil, 1998.

CÁNOVAS, R., -*Novela chilena, nuevas generaciones, el abordaje de los huérfanos*, Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile, 1997.

DECANTE, S., -“Chroniques et travestissements génériques dans l’œuvre de Pedro Lemebel », *Genre(s), formes et identités génériques*, II Coloquio, Montpellier : Université Paul Valéry, 6-8 de enero de 2002, actas en prensa.

EZQUERRO, M. (dir.), -*Manuel d’analyse textuelle*, Toulouse : PUM, 1990.

GARRETÓN, M.A., SOSNOWSKI, S., SUBERCASEAUX, B., -*Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*, Sanitago de Chile : Fondo de Cultura Económica, 1993.

GENETTE, G., -*Figure III*, Paris : Seuil, 1972.

JEFTANOVIC, A., -“Entrevista a Pedro Lemebel. El cronista de los márgenes” in <http://www.letras.s5.com/lemebel50.htm>

LEMEBEL, P., -*Tengo miedo torero*, Barcelona : Anagrama, 2001.

MOULIAN, T., -*Chile actual. Anatomía de un mito*, Santiago de Chile : LOM, 1997.

ORTEGA, J., -*Caja de herramientas. Prácticas culturales para el nuevo siglo chileno*, Santiago de Chile : LOM, 2000.

RICHARD, N., -*La insubordinación de los signos*, Santiago de Chile : Cuarto Propio, 1994.

-“Reescrituras, sobreimpresiones: las protestas de las mujeres en la calle” *Revista de Crítica Cultural*, junio de 1999, n°18.

ROJO, G., -“Casi 20 años de literatura chilena, 1973-1991”, GARRETÓN, M.A., SOSNOWSKI, S., SUBERCASEAUX, B., -*Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*, Santiago de Chile : Fondo de Cultura Económica, 1993.

SORIANO, M., -“Rappports de genre et transgénéricité”, *Genre(s), formes et identités génériques*, II Coloquio, Montpellier : Université Paul Valéry, 6-8 de enero de 2002, actas en prensa.