



Estudios Filológicos

ISSN: 0071-1713

efil@uach.cl

Universidad Austral de Chile  
Chile

López Morales, Berta

Tengo miedo torero, de Pedro Lemebel: ruptura y testimonio

Estudios Filológicos, núm. 40, septiembre, 2005, pp. 121-129

Universidad Austral de Chile

Valdivia, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=173413834008>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

[Inicio Web Revistas](#) [Web Biblioteca](#) [Contacto](#)

**Revistas Electrónicas UACH**

Sistema de Bibliotecas UACH





Artículos  Búsqueda artículos

[Tabla de contenido](#) [Anterior](#) [Próximo](#) [Autor](#) [Materia](#) [Búsqueda](#) [Inicio](#) [Lista](#)



## Estudios filológicos

ISSN 0071-1713 *versión impresa*

-  Como citar este artículo
-  Agregar a favoritos
-  Enviar a e-mail
-  Imprimir HTML

Estud. filol. n.40 Valdivia sep. 2005

---

Estudios Filológicos, Nº 40, septiembre 2005, pp. 121-129

### ***Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel: ruptura y testimonio**

### ***Tengo miedo torero*, by Pedro Lemebel: rupture and testimony**

***Berta López Morales***

Universidad del Bío-Bío, Facultad de Educación y Humanidades, Pedagogía en Castellano y Comunicación, Casilla 447, Chillán, Chile. email: [blopez@pehuen.chillan.ubiobio.cl](mailto:blopez@pehuen.chillan.ubiobio.cl)  
[blopez@pehuen.chillan.ubiobio.cl](mailto:blopez@pehuen.chillan.ubiobio.cl)

---

Este artículo inscribe la novela de Pedro Lemebel *Tengo miedo torero* dentro de la literatura menor, en tanto existe una voz ventrilocua que a través de todo el relato se disfraza, se confiesa, se escinde, para construir un sujeto que constantemente desterritorializa la lengua con el fin de imponer su diferencia, su tercer mundo. En este tránsito de la lengua estándar a una lengua *marucha*, el autor busca provocar, abofetear el rostro de la moral burguesa y de sus estereotipos, para dar cabida a los hijos mestizos, a los huachos y a aquellos cuya cara o voz no coincide con su cuerpo.

**Palabras clave:** literatura menor, voz ventrilocua, lengua *marucha*, provocar.

construct an individual who constantly deterritorializes language in order to impose his difference, a third world to which this individual belongs. In this shifting from standard language to gay language, the author seeks to provoke, to slap bourgeois morality and its stereotypes in the face, to make room for half-casts, outcasts and those whose face and voice do not match their body.

**Key words:** minor literature, ventriloquist voice, gay language, to provoke.

---

Introducirse en la novela *Tengo miedo torero* (Lemebel 2002) evoca por anticipado el gesto sexual de la penetración, consentida por cierto por este pacto tácito entre el autor y el lector. Es así como el texto que sustituye al cuerpo real y posibilita una lectura que lo penetra desde distintas perspectivas: por un lado, la fruición del lenguaje, gustado y degustado por la lengua que al tocar el paladar repite la fricción, el contacto de los fluidos corporales; por otra, el placer voyeurista, el ojo voraz que mira aquello dicho, susurrado, murmurado por la voz otra, voz ventrílocua, contradictoria y contrahecha que oculta, se sobrepone y borra la Voz oficial.

Esta doble perspectiva repite de algún modo la construcción del texto, ya que paralelamente el relato hace surgir el cuerpo rajado, cuarteado y torturado de un país que emula el cuerpo de la Loca del Frente, violado, prostituido y autoexiliado.

Así, el fluir de la novela articula la experiencia personal o individual con la social o comunitaria; el homosexual paria y el izquierdista-marxista se anudan en la vivencia común de la marginalidad y de la represión.

La novela de Lemebel se publica después de diez años de recuperada la democracia en Chile, instalando la fábula en un momento crucial para el devenir político del país. Las primeras protestas organizadas por la oposición en contra de la dictadura, el clima asfixiante de las bombas lacrimógenas en el centro de Santiago, el atentado en contra de Pinochet y otros hechos constituyen el trasfondo histórico sobre el cual se afirma la identidad tráfuga del revolucionario y la sexualidad mórbida del sexo herético. El año de publicación de *Tengo miedo torero* también es significativo; el comienzo del siglo XXI enmarca una visión de mundo fragmentaria, fracturada e inestable que astilla la monotonía blanquiegra del Logos falocéntrico. En este escenario, la novela es algo más que la memoria obstinada de un segmento temporal o la mirada exorcista que congela el pasado reciente. Es más bien una vuelta al revés de los relatos maestros del siglo XX, resquebrajados ya por la irrupción de un sujeto femenino, por la proliferación de discursos periféricos, por una escritura atravesada por una multiplicidad de voces y por nuevos modos de ficción que ya no tienen lugar en el discurso de un sujeto único.

*Tengo miedo torero* se inscribe en el espacio de la ilusión y de las apariencias creadas por el lenguaje; en último término, en el espacio de la seducción que arrastra al lector para completar los acontecimientos no dichos, realizar la sintaxis de segmentos narrativos discontinuos, fingir las voces que resuenan en su cabeza y desempeñar una multiplicidad de papeles, o mejor dicho, registrar y modular todas las voces para producir un texto que remeda a ese otro y le hace eco, posibilitando el movimiento pendular de la comunicación "donde la oscuridad debe aparecer, donde la luz debe provenir de la oscuridad, revelación donde nada aparece, pero donde la disimulación se hace apariencia" (Blanchot 2000: 188).

En este sentido, la novela es un juego de espejos, de cambios delirantes, donde todo es otra cosa, desde los versos de un cuplé: "*¡Tengo miedo torero/ tengo miedo que en la tarde/ tu risa flote!*" hasta el título del libro. La metamorfosis que se produce en la letra de la canción origina un desarrollo novelesco que conjuga distintas voces: la del narrador, la de la Loca del Frente, la del dictador, la del homosexual, la del rebelde, etc., de modo que los miedos, las obsesiones, los sueños y las esperanzas de estos y otros personajes aparecen en el texto mudo que la Loca del Frente borda en sus manteles, del mismo modo que el texto de Lemebel representa la voz ventrílocua de ese (des)tejido, (des)hilado, (des)bordado<sup>1</sup>. El texto

a la superficie una marginalidad de naturaleza sexual y donde el sujeto de la enunciación, situado en el margen de la sociedad, se ve imposibilitado de escribir como los maestros de su lengua, por lo que debe explorar otros medios lingüísticos, expresar otra sensibilidad y otra línea de acción que permite nombrar, sentir y vivir el amor entre personas del mismo sexo. Esta lengua homoerótica, homosexual "desterritorializa" el amor heterosexual e implica no sólo un programa vital sino también un proyecto político, "Tomo prestada una voz, hago ventriloquía con esos personajes. Pero también soy yo: soy pobre, homosexual, tengo un devenir mujer y lo dejo transitar en mi escritura. Le doy el espacio que le niega la sociedad, sobre todo a los personajes más estigmatizados de la homosexualidad, como los travestis (Lemebel).

La voz ventrílocua permite oír una lengua marginal, estereotipada y vulgar, que hace del castellano una lengua menor en el castellano, pero también una lengua poética que deforma el lenguaje, comprimiéndolo, dilatándolo hasta dar a las palabras un sentido otro. Las palabras al salir del ventrílocuo se convierten en una masa de lenguaje, incomprensible en su avalancha verbal y donde, muchas veces, se dibuja una realidad informe que vale más por el acento, por la inflexión, que por el significado<sup>2</sup>.

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 2002: 11).

Intensificación, emoción, ternura, lo aéreo del sonido deviene en alimento, cobijo, pero la inflexión C-arlos lo convierte en algo más sensual, más corpóreo, más concreto, en una presencia que es la c-asa misma, una sustancia otra que ocupa un lugar en el espacio.

La voz ventrílocua, recurso que utiliza el narrador en toda la novela se disfraza, se confiesa, se escinde, se sicoanaliza para construir un sujeto que constantemente "desterritorializa" la lengua con el fin de imponer su diferencia, su tercer mundo, "Hay tantos niños que van a nacer/ Con una alita rota/ Y yo quiero que vuelen compañero/ Que su revolución/ Les dé un pedazo de cielo rojo/ Para que puedan volar (Lemebel 1994: 90)". El fin de esta literatura menor es el diálogo, el debate de la oposición sano/enfermo en el marco de un programa político que termine con el *gheto*, el *apartheid*, la segregación que resguarda la pureza, la salud y la moral de la sociedad. En esta perspectiva, la obra de Lemebel adquiere un valor colectivo; el sujeto de la enunciación se evapora en favor de la loca, del travesti.

Afirmar que *Tengo miedo torero* es una obra de literatura menor significa que "no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor" (Deleuze y Guattari 1978: 28), en cuyo marco son pertinentes los conceptos de "desterritorialización" y/o "reterritorialización" con las consecuencias de análisis que verán a continuación.

El narrador de la novela asume las distintas voces de sus personajes, repitiendo la ventriloquía del autor empírico; así el homosexual muestra su sexualidad menoscabada, herida, defectuosa, repitiendo -talvez intencionadamente- los clichés que la sociedad emplea para referirse a los homosexuales. Por eso la Loca del Frente borda en sus manteles pájaros y ángeles, para ocultar la naturaleza volátil de una sexualidad que se desvía de la realidad anatómica y que al no poder nombrarse hombre y tampoco mujer se autorrepresenta en aves y ángeles, borda la metáfora de la ambigüedad y elude la emisión de un discurso a través de los medios convencionales boca-voz. Se trata de una voz salida de las profundidades, que no mueve los labios o aparenta no hacerlo, que "desterritorializa" los órganos de fonación y compromete la cavidad abdominal para hacerse oír, uniendo la subversión política con la marginalidad sexual. En este contexto, ambas prácticas trivializan el poder y los símbolos de éste, para provocar efectos de terror y de risa; para descubrir bajo la conducta de los triunfadores una crueldad innecesaria de la que son testigos los ángeles y pájaros del mantel de la Loca del Frente:

Florino me cobijaba al mental. Florino le era nombrado a los miembros de la familia desde

coloreaba sus risas mariconas con el rouge de la sangre que limpiaban en la carpeta (Lemebel 2002: 65-66).

Estas escenas, dobleces y curvaturas del mundo en que vive la Loca están destinadas a dislocar la realidad, a poner en duda la coherencia de la historia oficial, a trastornar el imaginario en que se inscribe la sexualidad, la moral, la ética "normal", el espacio donde no cabrían las risas mariconas, calificativo que la voz ventrílocua otorga a la risa de los generales, desacreditando lo militar mediante un epíteto que anula la apostura, la prestancia guerrera de estos. La escena imaginada por la Loca del Frente "desterritorializa" el mundo castrense; transforma a los generales graves y ceremoniosos en alegres generales, luego en generales babeantes y finalmente, en payasos macabros, mientras, paralelamente, el blanco mantel, el albo lienzo, la página en blanco se mancilla con los asesinatos, los crímenes, las desapariciones; se convierte en estropicio de babas y asesinatos, sábana violácea de un crimen, o mortaja empapada de patria. Esta orgía sangrienta degrada a los generales y a su proyecto de país, mostrando a la cúpula del poder sin alma, sin compasión y sin humanidad. El proyecto mesiánico de los militares es desacreditado por esta voz tachada, que entre dientes murmura la historia no oficial, la misma que la Loca del Frente escribe en la página en blanco del mantel con esa caligrafía jeroglífica de pájaros y ángeles<sup>3</sup>.

El desdoblamiento del narrador, gracias a la voz ventrílocua, provee al texto de una perspectiva múltiple en la que se conjugan la burla, la ironía y la crítica hacia el poder de facto, corroyéndolo con la visión liviana de una primera dama dominada por los *mass media* y por el oráculo "mariposón" del peluquero travesti, que trasmite su visión neurótica y frívola sobre el acontecer nacional, haciendo más fiero el contraste entre la gravedad del momento y la indiferencia por el dolor y el sufrimiento de todo un país.

Porque si al menos ellos tuvieran una Gloria Simonetti, un Antonio Zabaleta, un Gonzalo Cienfuegos en pintura, unos Huasos Quincheros, te creo. Lo único son los diamantes, que a ellos no les sirven porque no los lucen. Imagínate una chola con aros Cartier en esos peladeros sin alma (Lemebel 2002: 45-46).

El texto se complace en juegos estilísticos que muestran las contradicciones entre el poder y la intimidad de quienes lo detentan. La voz ventrílocua asume la voz del dictador, prendida a la matraca de la voz de su mujer que acentúa su vacuidad, su trivialidad, su falta de grandeza, para mofarse del hombre que parece un alfeñique en manos de esta. Más adelante se detendrá morosamente en la infancia del niño-dictador, en sus rencores, en su imagen obesa y sin gracia que concita el rechazo y la animadversión de los otros niños. La celebración del cumpleaños infantil se transforma en soledad, en rechazo, pero también en un rito de iniciación en la crueldad y en la venganza.

Tienes que pedir un deseo antes de soplar, lo interrumpió ella poniéndole un dedo en sus tercios labios. Entonces Augustito ensombreció el azul intenso de sus ojillos para mirar uno a uno los puestos vacíos que rodeaban la mesa. Y un silencio fúnebre selló el deseo fatídico de ese momento. Y cuando sopló y sopló y sopló, la porfía de las llamas se negaban a extinguirse, como si trataran de contradecir la oscura premonición (Lemebel 2002: 117).

La torta asquerosa, destinada a los invitados ausentes repite hasta el exceso el siniestro festín, la celebración luctuosa que vaticina el futuro del país.

La soledad del dictador, representada en el texto, es una constante que se une al temor y a la cobardía, pues todos los gestos de amenaza, de coerción y de dominio reemplazan el odio, el miedo y el pavor que este experimenta tanto al enfrentar a sus propias víctimas como a su propia muerte; es en sus propios sueños donde aflora el verdadero Pinochet, despojado del valor; de la valentía y hasta de la dignidad, permitiendo nuevamente la mofa de la voz ventrílocua, que pone en evidencia su cobardía durante el atentado: "...no quería moverse, sentado en la tibia plasta de su mierda que lentamente corría por su pierna, dejando escapar el hedor putrefacto del miedo" (Lemebel 2003: 174).

La voz ventrílocua se convierte en una voz impertinente que se introduce en el pensamiento

cadete que le parece sospechoso de homosexualidad: "¿Y de dónde salió este pájaro afeminado?, preguntó al secretario apuntando al cadete (...) ¿Cómo se les ocurre dejar entrar estos raros a la Escuela Militar?" (Lemebel 2002: 157).

Esta voz de sospecha representa, ahora, el morbo social que se opone a esa otra voz también ventrílocua que deshila y desteje los mitos que sustentan la sociedad patriarcal, heterosexual y católica para mostrar los verdaderos valores: el respeto a la vida, a la diversidad, a la tolerancia, a la libertad, etc. Por eso, al reproducir la voz de la Loca no lo hace para confrontar dos modos de ser o de inscribirse en el mundo, sino para manifestar su deseo, no importa que este sea ilícito, grosero, incluso pornográfico. La voz ventrílocua se complace en esa marea verbal, anclada en otras voces que modulan, cantan y disfrazan su deseo; son voces de mujeres o voces más roncadas que imploran su amor o mecen la nostalgia de amores imposibles. Cuplés, baladas, boleros, tangos, música del recuerdo, del ayer, le prestan su registro y hacen de su voz un *collage*, un *pastiche* de sonidos donde el sentido se fuga, haciendo de la voz de la Loca del Frente una voz travesti, excedida en la modulación de lo femenino "...Pero no le conté señora Catita, no le he dicho que la encontré. Fijesé. De pura casualidad (...) Fijesé la sorpresa, me lo lloré todo (Lemebel 2002: 51).

Esta voz, a semejanza del cuerpo que la emite, juega con la indistinción del sexo, con la vacilación sexual, en ella todo es maquillaje, teatro y seducción<sup>4</sup>. "Se veía casi bella. Y si no fuera por el "casi", nadie podría reconocerla forrada en el lamé escamado de su vestido de sirena, nadie podría pensar que era ella en esa pose blandamente torcida la cadera y el cuello mirando atrás" (Lemebel 2002: 188). El lamé escamado "desterritorializa" el cuerpo de la Loca, lo arranca de la masculinidad de su anatomía, haciéndolo participar en un juego total de gestos, de sensualidad, de ritos. Invocación exaltada, pero irónica porque no recibe el reconocimiento social, permaneciendo en el limbo de la incertidumbre, de la conjetura y de la morbosidad. El vestido es una vana señal de identidad ante la voz que acentúa su indeterminación, su no-ser en el espacio, un cuerpo huidizo que, en este exceso de signos y sentidos, busca la lengua que lo exprese, que dé cuenta de su realidad psicológica, de su pasión, de su deseo por ese "otro" prohibido, tachado, censurado que el idioma oficial no permite nombrar, ni amar, ni desear; la Loca necesita otra lengua, la lengua *marucha*<sup>5</sup>.

Desenfadada, erotizante, blasfema, la lengua *marucha* es el lenguaje de un cuerpo maldito, excluido y condenado hasta la saciedad. El mundo la comprime y la priva de su belleza frenética, furiosa y lúbrica que colapsa en la fragilidad del significante que la sostiene. La intensidad que la rebasa le otorga un fulgor de pedrería fina, pero también la constriñe y la obliga a descubrir con fiereza la hiperrealidad del sexo<sup>6</sup>. Así, la lengua *marucha* en sus dos registros, poético y vulgar, descorre el velo que oculta al sujeto de la enunciación, señalando su presencia en un discurso donde siempre estuvo obliterado, escamoteado y demonizado. Eran los personajes quienes decían la metáfora de la rareza o la encarnaban en una ruta parabólica, mientras el narrador omnisciente conservaba la asepsia, la distancia y la diferencia que otorgaba a su escritura el mismo estatuto de las escrituras canonizadas<sup>7</sup>. En la novela de Lemebel es diferente, el lector reconoce una enunciación distinta, traspapelada "entre abanicos, medias de encaje y cosméticos que mancha[ro]n de rouge la caligrafía romancera de sus letras" (Lemebel 2002: 6), y el divorcio entre la mano manicura que escribe con la estridencia roja de sus uñas y la identidad autorial.

En su registro poético, la lengua *marucha* arranca de palabras ancladas en el habla vulgar; pareciera al comienzo jugar tímidamente con los vocablos con que el pueblo expresa eufemísticamente su ofensa y menosprecio por la condición homosexual: cola, colisa, marica y/o maricón: "... donde estiraban sus huesos las contadas amigas maricas que visitaban la casa (...) diciendo que los chiquillos no querían conocer más colas (Lemebel 2002:13)". Para significar *maricón(a)* utiliza *marifrunci*, *mariflor* y en vez de *cola*, *coliflor*, *colibrí*, pero enhebrándolas en sintagmas más complejos como acento marifrunci de su voz, su encrespado corazón de niño colibrí, gruesas ancas de yegua coliflor, como un explosivo de pasión enguantado, por su estética de brócoli coliflor que dejan entrever una poesía de onomástica plebeya, no exenta de una amarga y punzante belleza que habla de iniquidad, de exilio y de expoliación. La estética de la lengua *marucha* tiene, de este modo, un origen bastardo y una intención burlesca evidente en su definición de brócoli coliflor. Su filiación dudosa, de origen



sortilegio, su *ethos* corrosivo.

Encantamiento, hechizo, fascinación, serían algunos de los nombres que se pueden colocar a los efectos que provoca esta lengua bífida, capaz de repartirse, desdoblarse, desintegrarse en una multiplicidad de yoes. Uno de ellos es el narrador que se posesiona de esta lengua "parlotera", trabajándola, imantándola, recortándola e inventando nuevos significantes; adaptando, traspasando y transformando algunas funciones gramaticales para dar mayor intensidad a las palabras:

El mañana lo soñaban ellos, viajando unidos en los ecos de esas risas, en la reiteración fílmica de la ciudad que escenografiaba pardusca el tránsito sin futuro de ese destino. El auto-cupido, cruzando las calles, era una flecha vegetal en el verde pestañeo de los semáforos, el auto-nido volaba culebreando obstáculos en el alquitrán transpirado del asfalto, el auto-pájaro, galopando aéreo, temblaba agitado en las manos nudosas, varoniles de Carlos al volante (Lemebel 2002: 146).

Sustantivos como escenografía, pájaro, futuro, chicharra, campana, etc., experimentan una metamorfosis gramatical, que dan origen a estados o acciones en improvisados pretéritos, infinitivos, gerundios o participios tales como escenografiaba, escenografiar, pajareado, futurizar, chicharreó, campaneaba, que desfiguran la lengua oficial y construyen una lengua más flexible, más *brócoli* y *coliflora*. También puede observarse que la Loca del Frente "habla[s] en poesía" cuando se deja arrastrar por el sentimiento de amor que le provoca Carlos, "A casi todas las locas enamoradas les florece la voz..." (Lemebel 2002: 144). Se trata del lenguaje de la seducción en el que las palabras son armas de doble filo, porque la maniobra inmoral y libertina, con fines puramente sexuales, que se oculta en la disposición de la Loca del Frente de ayudar al rebelde, se metamorfosea en algo más profundo, volviéndose en contra de sus instintos más elementales. De ahí, el lenguaje sensual, cómplice y envolvente que orejea el oído del guerrillero, tratando de socavar su ortodoxia sexual, pues ya no se trata de un intercambio de favores, sino de conquista, de juego, de seducción que compromete la apariencia, el cuerpo polimorfo de la Loca, su existencia toda:

Si pudiera morir antes de despertar, dijo ella expirando cada palabra, como si leyera un responso. Si fuera así princesa, yo viviría en un sueño para siempre, murmuró Carlos a su lado con el lente del cielo abismándole los ojos. Usted siempre habitará mis sueños, y se ocultará en el ramaje de mis pestañas para que yo lo descubra acechando con pena el vaivén de mi eterno dormir. ¿Cómo usted puede futurizar mi gran dolor princesa?, dijo Carlos, sintiendo cómo el vaho de su boca escribía el diálogo en el telón del firmamento (Lemebel 2002: 208).

En el joven subversivo también se produce un cambio; al comienzo se trata de conseguir la ayuda de la Loca utilizando la atracción, el deseo, su indeterminación, para confundir al aparato represivo del Estado; la casa palomar acoge, protege y encubre a los conspiradores con su aspecto inofensivo y endeble. Las conversaciones de Carlos con la Loca del Frente, los recuerdos compartidos, las confidencias modifican la relación; la dependencia, la asimetría, la desigualdad se suprimen paulatinamente y, a pesar de que todo simula ser otra cosa, la amistad, los muebles, las reuniones, las cajas, el paseo, el lanzacohete, queda el residuo de la lealtad, del compromiso, el respeto mutuo. El aprendizaje de la Loca, su nueva conciencia política, "reterritorializan" su amor, la(lo) devuelven a una realidad que ninguno puede cambiar. Carlos se va a Cuba y la Loca volverá a sus afanes, a sus conquistas azarosas, efímeras e inestables, al lugar donde la lengua *marucha* escribe en su cuerpo las huellas procaces de los encuentros furtivos:

Su son maraco al vaivén de la noche, al vergazo oportuno de algún ebrio pareja de baile, sustento de su destino por algunas horas, por algunas monedas, por compartir ese frío huacho a toda cacha caliente. A todo refregón vagabundo que se desquita de la vida lijando con el sexo la mala suerte (Lemebel 2002: 15).

Esta lengua boquisuelta, sin freno y sin pudor dice su lenguaje callejero<sup>8</sup>, abyecto y prostibulario. No intenta seducir, sino provocar, abofetear el rostro de la moral burguesa, transgredir los límites con los cuerpos muy húncos, rítmicamente, al ir, volver, pasar o faltar.

encachao con las putas, tan borracho esa vez manoseando. Tan ardiente su cuerpo de elefante encima mío punteando, ahogándome en la penumbra de esa pieza, en el desespero de aletear como pollo empalado..." (Lemebel 2002: 16).

Al fallar el atentado en contra de Pinochet, la Loca del Frente es devuelto al mundo de la cultura del sentido, en el que cara y cuerpo no son lo mismo, y la obscenidad y el deseo se confunden en la orgía del realismo. El mantel que se lleva la marea y las "*avecitas locas / que quieren volar...*" conforman el signo de un territorio ajeno, una patria lejana que la lengua *marucha* en su enunciación colectiva y en una acción política pueden alcanzar.

A modo de conclusión, *Tengo miedo torero* es una novela en la que el lenguaje eclipsa a los personajes y a la fábula. Deslumbrante, irreverente, dislocado arrastra nuestro castellano desde los márgenes del mundo, desde la cloaca misma a florecer como la Loca enamorada y otorgarle poderosa y ciudadana voz a un sujeto que hace oír su homosexualidad no sólo por la historia narrada, sino porque a través del lenguaje "desterritorializa" el amor heterosexual y los relatos maestros de la Historia de Chile para dar cabida a los hijos mestizos, a los huachos y a aquellos cuya cara o voz no coincide con su cuerpo.

El relato del ventrílocuo se posesiona del miedo del dictador, de los rumores subterráneos sobre el fútbol y la vida militar, de la liviandad irritante con que se asume uno de los períodos más oscuros de nuestra historia, pero sobre todo de un sentimiento que erotiza todo el texto, para intentar borrar la mirada canalla o perversa sobre el mundo homosexual.

## NOTAS

<sup>1</sup> El homosexual se reconoce en la realidad psíquica del otro sexo, en su hacer cotidiano y en el caso de la Loca del Frente, como señala Sonia Montecino: "Bordando, remendando, hilvanando, uniendo la voz propia con las voces de otros y otras, especificando el deseo de una alteridad no subordinada, los cauces femeninos del pensamiento latinoamericano se constituyen como la gran fuente desde donde emana ese deseo de desbordar" (1993: 165).

<sup>2</sup> "La oralidad es la forma en que el *ethos* latinoamericano ha transmitido su historia y su resistencia frente a la expansión del texto. La oralidad es también el lenguaje que, apropiado por las mujeres, desencadena un habla que se resiste a cierta economía porque sus tiempos no son los de la producción en serie (Montecino 1993: 164)". Al respecto, Fernando Blanco llama la atención sobre el papel desestabilizador de las prácticas comunicativas orales frente a los monopolios mass-mediáticos (2004: 29).

<sup>3</sup> La dictadura de Pinochet, según Blanco, logra "... alterar el aparato perceptivo social, imponiendo la lógica perversa de la guerra normalizando la violencia, haciendo la experiencia del terror un *modus vivendi*" (2004: 32-33).

<sup>4</sup> En una crónica, Lemebel, recogida en *Zanjón de la Aguada*, escribe: "...No es la voz, le insistí más seguro, puede ser la construcción mental de las locas, ese exceso gratuito y delirante en su pensar. Algo así como reimaginar el mundo en un continuo deseo" (2003: 155).

<sup>5</sup> El autor de la novela, Pedro Lemebel, denomina *lengua marucha* a la lengua que expresa el amor homosexual. Ver p. 11 en *Tengo miedo torero*.

<sup>6</sup> Al respecto, Baudrillard señala: "...puede ser que la fuerza de seducción del travesti provenga directamente de la parodia -parodia de sexo mediante la sobresignificación del sexo. Así la prostitución de los travestis (...) Está más cerca de aquélla, sagrada de los Antiguos. (1989: 20). Alfonso de Toro en su artículo "El siglo de Borges: El discurso postmoderno y postcolonial de Jorge Luis Borges", sostiene: "la simulación la entendemos como la instalación de una realidad hiperreal, como la implosión de la realidad que lleva a la disolución (...) de los límites entre realidad y ficción, entre narrador como instancia mediadora y los personajes. La dualidad entre un yo-narrador y un yo-actuante es destruida, el yo narrador se desdobra en diversos `yo', obteniendo una identidad híbrida" (2000: 2).



<sup>8</sup> En *La Esquina es mi corazón* aparece una crónica con el título de "Las amapolas también tienen espinas en el que la desinhibición de la lengua marucha plasma una hermosa página comparable con los soliloquios de la Loca: Torero topacio es el chico poblador que lo parte, lo azucena (...), trozada Macarena. Atavío de hemorragia la maja cola menstrua el ruedo, herida de muerte muge gorgojos y carmines pidiendo tregua, suplicando un impás, un intermedio para retomar borracha la punzada que la danza" (2002: 128).

## OBRAS CITADAS

Blanchot, Maurice. 2000. *El espacio literario*. Barcelona: Ediciones Paidós. Ibérica

Blanco, Fernando. 2004. *Reinan de otro cielo*. Santiago: LOM.

Baudrillard, Jean. 1989. *De la seducción*. Madrid: Cátedra.

Deleuze, G. y Guattari, F. 1978. *Kafka, por una literatura menor*. México: Era.

Lemebel, Pedro. 1994. *Loco afán. Crónicas de sidario*. 2ª ed. Santiago: LOM.

Lemebel, Pedro. 1997. *La esquina de mi corazón*. 2ª ed. Santiago: Cuarto Propio.

Lemebel, Pedro. 2002. *Tengo miedo torero*. 4ª ed. Santiago: Seix Barral.

Lemebel, Pedro. 2003. *Zanjón de la Aguada*. Santiago: Seix Barral.

Montecino, Sonia. 1993. *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago: Cuarto Propio.

Quezada, Iván. 2000. "El baile de las máscaras de Pedro Lemebel". La Tercera [Santiago]: Julio 6.

Toro, Alonso. 2000. "El siglo de Borges: el discurso postmoderno y postcolonial de Jorge Luis Borges". *Iberoamerikanisches Forschungsseminar*. Universität Leipzig: 1-16.