

SECRETOS VISCERALES:
TRANSGRESIÓN Y CUERPO EN
TENGO MIEDO TORERO DE PEDRO LEMEBEL

Daniela Pinto Meza
Universidad de Playa Ancha, Chile

EL CONTEXTO

EN este escrito abordo temáticas relativas al estudio del cuerpo y la corporalidad desde una perspectiva literaria y fenomenológica, estableciendo la idea de un origen corpóreo y, a la vez, existencial presente en los sujetos de la obra de Pedro Lemebel: *Tengo miedo torero* (2001).

La primera novela de Lemebel es una historia de amor. Relato del enamoramiento de un travesti conocido como la *Loca del Frente* y Carlos, un joven universitario perteneciente al Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR), que utiliza como lugar de encuentro clandestino la casa de la *Loca del Frente*. La historia se enmarca en el hecho coyuntural del atentado a Augusto Pinochet en el año 1986 en las cercanías del sector cordillerano. Lemebel utiliza este acontecimiento con el fin de, unido a la ficción, construir y desconstruir sujetos que a través de sus voces exploran temáticas marginadas de la narrativa chilena, verbigracia homosexualidad, travestismo, pobreza y desigualdad. Todas estas constituyen formas en las que Chile se inscribía en el horizonte político de ese entonces.

El cuerpo y sus manifestaciones se muestran en la narrativa de Lemebel como una temática rica en significaciones simbólicas, discursivas,

propias del autor. Estos simbolismos se observan en el uso y el desuso del cuerpo, a través de sus expresiones presentes en el relato. Esta dinámica pictórica del cuerpo construido como metáfora de violencia, ausencia y límites se halla en la propuesta de Diamela Eltit *Se deben a sus circunstancias* (2006). Según los aportes de Antonin Artaud en *El teatro y su doble* (1978), es en la construcción vocálica de las identidades en el relato y en la *performance* narrativa que se logran evidenciar las distintas escenas de la novela como reconstrucción de subjetividades marcadas por *Perlas y Cicatrices* (1998), donde un cuerpo *otro* se vuelve un acontecimiento figurativo. Además, los discursos de Roland Barthes en *S/Z* (2004) y *Fragmentos de un discurso amoroso* (2002), en sus apartados sobre la experiencia del cuerpo, logran una apertura dialógica entre las voces de *Tengo miedo torero* y las interpretaciones acerca de la construcción del cuerpo y sus identidades.

Desde la perspectiva fenomenológica, el cuerpo comunicante es pensado en tanto corporalidad, hallando su realización en el *mundo*. Este par fenoménico y ontológico es el que se presenta en la obra *Fenomenología de la percepción* (1994) de Merleau-Ponty y en Joaquín Xirau (2000) como condición de posibilidad de existencia del ser que se conforma y se identifica, permitiendo la reflexión en torno a la construcción de los sujetos en la narrativa de Lemebel desde sus fundamentos.

Asimismo, los aportes de Nelly Richard (1998), con su noción de una identidad sociopolíticamente construida y la reflexión sociocultural y literaria que realiza Kulawit en su obra *Travestismo lingüístico* (2009), acerca del dinamismo simbólico que posibilita la construcción del sujeto social, orientan el entrecruzamiento reflexivo y rupturista del sujeto del relato del escritor con un Chile resquebrajado. Siguiendo esta línea teórica, se analiza críticamente el impacto del fenómeno de la modernidad en la construcción vivencial y cotidiana del ser humano, permitiendo articular el discurso del cronista chileno con las formas sociales subalternas mediante la cual emerge la noción de cuerpo social. Lo anterior entrega un cuerpo teórico sostenible que posibilita la comprensión del cuerpo, corporalidad e identidades en la obra de Lemebel.

Lo anterior se erige como un sostenible cimiento teórico sobre el cual se articula la triádica relación entre cuerpo/identidad/travestismo desde el cariz escritural presente en *Tengo miedo torero*, posibilitando la reflexión acerca del nexo existente entre cuerpo y transgresión. De esta forma, Pedro Lemebel logra, a través del uso de un lenguaje rupturista, construir espacios marginados mediante la creación de escenas por donde transitan cuerpos, rostros e identidades cuya traza se hace presente como producto subestimado del sistema en el cual se encuentran reclusos, prolongando su estela social como reacción crítica del proceso político dictatorial.

REFLEJOS OSCILANTES: LAS IDENTIDADES DEL CUERPO

Narrada bajo pliegues aromáticos de hollín, cenizas y lacrimógenas, la novela *Tengo miedo torero* se instala en medio de una narrativa urbana, una novela construida mediante los trazos de recuerdos que vinculan al autor con un Chile esperanzado en la caída y el fin de la dictadura militar que lo oprimía. La historia se plantea en términos identitarios, siendo cuerpo, corporalidad y sus manifestaciones componentes de esta identidad.¹ La construcción de un sujeto cuya formación identitaria se manifiesta bajo los dictámenes de la violencia² simbólica y urbana, determinada en virtud de

¹ La identidad es pensada desde el devenir del sujeto inserto en la cultura. Según Kulawit: “el sujeto se relaciona con el concepto de identidad. La definimos como el conjunto de características, factores, saberes y poderes que determinan la existencia y el funcionamiento coherente de un sujeto en el ámbito de la cultura. En términos discursivos (lingüísticos), la identidad del sujeto se define como un proceso dinámico de un sujeto ‘yo’ en relación con el ‘otro’ discursivo” (87).

² La violencia se expresa de múltiples formas. Éstas trascienden el plano individual para instalarse en espacios políticos, sociales y culturales. Al respecto, Susana Rotker sostiene que: “estas crónicas son, en cierto sentido, también una forma de autonomización, concepto empleado aquí como una narrativa performativa que pone en tensión los códigos preexistentes al usarlos para contar lo que esos códigos no cuentan” (Rotker 13). Lemebel realiza crónica de violencia, crónica de vivencia violentada por cuerpos dominados y contruados por artefactos

una *chilensis* sociedad clasista y prejuiciosa:

. . . la Loca del Frente, en muy poco tiempo, formó parte de la zoología social de ese medio pelo santiaguino que se rascaban las pulgas entre la cesantía y el cuarto de azúcar que pedían fiado en el almacén. Un boliche de barrio, epicentro del los cotorreos y comentarios sobre la situación política del país. El saldo de la última protesta, las declaraciones de la oposición, las amenazas del Dictador . . . (11).

Ahora bien, voz, gestos y movimientos son parte de la corporalidad *lemebeliana*. La existencia de cada ser se instituye a partir de la palabra, denotando otros cuerpos, interactuando con el mundo a través del uso de un código común: la lengua. Mediante el reconocimiento de las distintas voces presentes en el texto, manifestaciones sintácticas de un nuevo mundo, vislumbramos las multiformes identidades presentes en la narración. Para Barthes, las voces del relato forman un tejido sonoro que estructura todo texto y por medio del cual podemos comprenderlo, leerlo, interpretarlo. Esas voces latentes y patentes del texto son identificadas como uno desee, desde su subjetividad:

En efecto se dirá que, lateralmente a cada enunciado, se oyen voces en *off*: son los códigos: al trenzarse, estos códigos cuyo origen se pierde en la masa perspectiva de yo-escribo desoriginan la enunciación; la concurrencia de las voces (de los códigos) deviene

sociales. En este sentido, la violencia del relato es producida, no sólo por el ultraje del padre en su infancia: “Tan ardiente su cuerpo de elefante encima mío punteando, ahogándome en la penumbra de esa pieza, en el desespero de aletear como pollo empalado, como pichón sin plumas, sin cuerpo ni valor para resistir el impacto de su nervio duro enraizándome” (17), o la carencia de figura materna, sino también por una condición socio-cultural marcada por el analfabetismo academicista, la pobreza, la marginalidad y una *otredad* contenida en su identidad de *Loca*: “Un silencio terciopelo rozaba su mejilla azulada y sin afeitar. Un silencio espeso, cabeceando de cansancio iba a tumbarlo. Un silencio aletargado de plumas, pesando de plomo su cabeza caía, y ella atenta, y ella todo algodón, toda delicadeza, estiraba un almohada de espuma para acomodarlo” (16).

escritura, espacio estereográfico, donde se cruzan los cinco códigos, las cinco voces. (*S/Z* 16)

Estas voces se presentan en cada texto observando su devenir. De este modo, la construcción de intersubjetividades se realiza mediante el contacto de un ser en situación con otro ser, verificando su presencia por medio del lenguaje y, de las acciones generadas en el relato, finalmente, por el cuerpo-corporalidad. Desde la perspectiva fenomenológica, en tanto ésta proporciona nociones esenciales respecto del vínculo cuerpo/ser, esencias/conciencia; la relación cuerpo/mundo se nos revela como orgánica, compenetrada. Tanto corporalidad como universo circundante, se presentan cual emisores y receptores de un característico diálogo viviente, infinito, en el que no distinguimos entre sus interlocutores, puesto que todos desean decir, enunciar y, finalmente, comunicar: “la voz es difusión, insinuación, pasa por toda la extensión del cuerpo, la piel; al ser paso, abolición de los límites, de las clases, de los nombres” (91). Por esto, la corporalidad más que la sumatoria de cuerpos, soporta los vínculos entre unos y otros cuerpos logrando generar una estructura configurada por situaciones, vivencias, experiencias y cuerpos que soportan la existencia del ser en el mundo literario. El otro es una modificación de mí mismo. De esta forma, “la experiencia introafectiva me conduce y me obliga a admitir a otro yo igual en esencia al mío, que tiene como el mío un organismo mediante el cual percibe el mundo y reacciona ante él” (Xirau 299), logrando constituir la trascendentalidad del mundo, toda vez que hay otro que, al igual que yo, percibe su entorno. En la novela de Lemebel, esta introafectividad es posible mediante el diálogo entre las variadas percepciones que vivencian los personajes. De este modo, el cuerpo travesti (*Loca del Frente*) se enlaza con otros cuerpos (Carlos, La Rana, Lupe, Fabiola, Augusto Pinochet y Lucy Hiriart, entre otros), otras percepciones del entorno que al configurarse logran crear las diversas experiencias que dan forma a la trama del relato y a sus consecuentes diálogos, inscribiendo un nuevo registro, formado a partir de las múltiples visiones, diferencias e identidades de los sujetos y personajes.

Asimismo, la existencia de un esquema corporal anterior a toda representación y, al mismo tiempo, causante de esta corporalidad, supone un

cuerpo que se dispone ante una situación presentada por el mundo exterior, donde interioridad y tendencia son elementos ontológicos del ser que existe: “la verdad no habita únicamente al hombre interior, mejor aún, no hay hombre interior, el hombre está en el mundo, es en el mundo donde se conoce” (Merleau-Ponty 10). De lo anterior se desprende que el cuerpo frente a su entorno debe ser nuestro referente de identidad y diferenciación al percibirse dinámicamente desde dentro y hacia fuera:

Una novela, un poema, un cuadro, una pieza musical son individuos, es decir seres en los que no puede distinguirse la expresión de lo expresado, cuyo sentido sólo es accesible por un contacto directo y que irradian su significación sin abandonar su lugar temporal y espacial. Es en este sentido que nuestro cuerpo es comparable a la obra de arte. Es un nudo de significaciones vivientes y no la ley de un cierto número de términos covariantes. (177).

Una primera aproximación a la dimensión cuerpo-corporalidad en la obra Lemebel, se manifiesta mediante el travestismo y el uso del cuerpo (la voz) en la enunciación narrativa y en las imágenes del relato. Para Krziztof Kulawik, el discurso narrativo se estructura en función de las relaciones de representación de las identidades (subjetividades) en la obra. Así, aparecen en *Tengo miedo torero*³ mixturas sexuales que se reflejan en una sexualidad transgresora y rupturista:⁴

³ La narrativa de Lemebel gira en torno a la performance homosexual, travesti, política y rupturista que encara generaciones a punta de tacos. En este sentido, para Roberto Ferro: “Las crónicas de Lemebel mal-tratan la lengua, se niegan a aceptar los tratos, los pactos, los convenios de los supuestos subyacentes más reaccionarios de la sociedad chilena, entonces la someten a operaciones que revelan por el contrario la perversión, la impureza, la contaminación, la carcoma, de los usos comunes del buen decir aprobado por las buenas gentes de los lugares públicamente legitimados” (87).

⁴ Una interesante propuesta literaria acerca de la homosexualidad ligada no sólo al cuerpo físico, sino al cuerpo como objeto sociopolítico, es la realizada por Manuel Puig en *El beso de la mujer araña* (1976). Las subjetividades construidas en el relato se desenvuelven en virtud de experiencias vitales enraizadas en el mundo

El travestismo (cross-dressing) ha sido definido en las ciencias sociales como deseo y/o acto de vestir ropa del sexo opuesto . . . Constituye una (re)presentación simbólica externa de la sexualidad opuesta a la designada al nacimiento, con implicaciones sociales-comunicativas (implica comunicación externa entre dos sujetos: ‘yo’, diferente o el mismo que el ‘otro’ en términos sexuales), de personificación, actuación, fingimiento y simulación (31).

Someramente, el travestismo es una posición intermedia entre lo femenino y lo masculino, donde las figuras encarnadas suelen rupturizar los modelos genéricos dominantes y aceptables en la sociedad, produciendo una desestabilización de los arquetipos instituidos como *naturales*. El cuerpo del travesti es un cuerpo a-típico y teatral, donde la confluencia del excesivo maquillaje, las ropas y las actitudes marcan el arquetipo de otro ser (uno que quiere ser otro). Las máscaras, los antifaces, las luces, el teatro, en fin, todo recurso hiperboliza la representación de las identidades (Loca, homosexual), señalando su propia contingencia:⁵

político, en el escindido mundo social argentino. El cuerpo se presenta como un doble eje significativo organizado según cánones socioculturales: hombre/alterno y hombre/subalterno (mujer). No obstante, en la novela ambas representaciones identitarias simbolizan el conato estatal expresado mediante una (des)organización de funciones y roles, tanto individuales como sociales: “¿Qué es ser hombre, para vos? / Es muchas cosas, pero para mí... bueno, lo más lindo del hombre es eso, ser lindo, fuerte, pero sin hacer alharaca de fuerza, y que va avanzando seguro. Que camine seguro, como mi mozo, que hable sin miedo, que sepa lo que quiere, adónde va, sin miedo de nada” (46). . . . “A ver... contéstame, ¿qué es la hombría para vos? / Uhm... no dejarme basurear... por nadie, ni por el poder... Y no, es más todavía. Eso de no dejarme basurear es otra cosa, no es eso lo más importante. Ser hombre es mucho más todavía, es no rebajar a nadie, con una orden, con una propina. Es más, es... no permitir que nadie al lado tuyo se sienta menos, que nadie al lado tuyo se sienta mal” (47).

⁵ Me resulta atractiva la idea de Antonin Artaud sobre la conformación de la identidad del actor (personajes) en escena. Una (re)configuración del cuerpo-corporalidad se extiende en las tablas, con el fin de conseguir la realización

El personaje 'la loca' puede considerarse como un nexo entre las dos novelas, que traspasa el tiempo, siendo él (ella) mismo(a) una identidad homosexual (ni gay ni travesti) sino alguien de extracción popular que a veces habla como un yo femenino y otras como un yo masculino, que a veces se viste con ropa de mujer y otras, con las de hombre. Sin embargo, la traiciona el acento, la entonación de la voz, cierto amaneramiento que siembra la duda sobre su identidad. (López Morales 4)

Esta identidad se expresa en el relato a través del lenguaje propio del mundo homosexual. Una construcción lingüística que enmarca al sujeto dentro de una sexualidad agresiva, marginada y pobre. El travestismo en *Tengo miedo torero* es una denuncia que desconstruye la realidad con el cuerpo, la corporalidad y el lenguaje:

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 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. Así que te gustan las tunas, dijo el milico acercándosele lascivo. Entre muchas otras, respondió ella con la nariz respingona. ¿Cómo cuáles? Como bordarles manteles a las señoras de los generales. (60)

Loca del Frente, personificación crítica del sistema chileno, constituye

escenográfica en el teatro. Pedro Lemebel mantiene en su narrativa un juego constante con las corporalidades sujetas al devenir de la escena socio-cultural chilena. Máscaras, disfraces, antifaces, movimientos, gestualidades y voces perfilan la construcción de los personajes *lemebelianos*. En palabras de Artaud: "Los gestos caen tan exactamente sobre ese ritmo de madera, de cajas huecas, lo acentúan y toman al vuelo con tanta seguridad y en momentos tan precisos que aparentemente esa música acentúa el vacío mismo de los miembros huecos de los artistas (Artaud 75).

el estereotipo de sujeto cuya identidad se construye mediante la interacción con su mundo. Mundo manifiesto como entidad vivida a través del cuerpo. La lectura genera una comunicación universal, no sólo entre interlocutores, sino también entre cuerpos distendidos en su corporalidad que, en su reencuentro y desencuentro, mantienen el movimiento constante del relato,⁶

Para Nelly Richard, el travestismo “burla espectacularmente toda pretendida unidad de significado de la categoría mujer, con el quiebre antinaturalista de su torsión de signos que sobreactúa la identificación del género femenino para enfatizar la norma retórica de las convenciones sexuales” (214). Bajo esta realidad, el travesti aparece ligado sexualmente a la homosexualidad, socialmente a estratos socioeconómicos bajos cuyos individuos realizan quehaceres que se hallan “fuera” de la centricidad laboral, cercanos al oficio femenino de menos prestigio (peluqueros, costureros, bordadores en el caso de la *Loca del Frente*). Así, en la cultura occidental se ha considerado el travestismo como un fenómeno intrínsecamente relacionado con la marginalidad social:

¿Qué mujer tenía el descaro de tirarlo al suelo de las mechas,

⁶ Dentro de la novela de Lemebel el par Loca/Carlos y Lucy/Augusto, dan cuenta de esta reflexión al personificar las dos caras de un Chile escindido por la ideología, la utopía, el lenguaje, y el uso del cuerpo: “¿Te fijas que se usan los sombreros? La primera Dama iba recostada en los algodones de la limusina tocada por la capelina Dior que Gonzalo, su estilista, le había comprado . . . Por tus ojos, dice él ¿Por qué otra cosa va a ser? ¿Ah? Además, ¿Por qué no dejas que Gonza te las pinte y te las depile?, para que la gente te vea los ojos y aprenda a quererte, digo yo. Y ese bigote de escobillón escarchado . . .” (31). En otro pasaje, se observa el caso contrario, una utilización distintas de la lengua y el cuerpo: “¡Ufff!, baby, por fin llegamos. Hay que bajar las cosas con cuidadito porque... ¡Shit! Carlos la hizo callar escuchando atento con las manos al volante . . . ¿Qué se creía el chiquillo de mierda que ella no se daba cuenta?, ¿qué tantas reuniones de barbones en su casa?, ¿qué tanto estudio? . . . Solamente por él se hacia la señorita, porque la intimidaba con esos ojos amables, la achunchaba con su cortesía de chiquillo educado. Y si no fuera por eso, si no fuera porque lo quería tanto, le salía la rota y mandaba todo a la chucha” (39).

cortándole la película de rompe y raja de un solo costalazo? No supo como se puso los pantalones [...] Simulando un bostezo tomó el auricular. Aló. Por fin lo encuentro. ¿Dónde se había metido? ¿En qué estaba que todavía no me viene a dejar el mantel que le mandé bordar hace un mes? Tengo una comida para los generales amigos de mi marido. (Lemebel, *Tengo miedo* 50)

El relato muestra una (des)identidad vinculada a la figura de Loca sin nombre, ni domicilio exacto. La no identificación de la conciencia que experimenta todo y nada sabe. Con su presencia en las calles de la ciudad, el travesti se constituye como una figura desestabilizadora que enfrenta la visión de una metrópolis ordenada y próspera. En este sentido, lo que se muestra en la mixtura narrativa de Lemebel, es la inscripción del cuerpo travesti como eje fundamental del discurso, al evidenciarse como núcleo del relato, de las descripciones, de su temática:s

En la costanera que bordeaba la playa, un largo taco de vehículos eran revisados por infantes navales que, con metralleta en mano, pedían documentos, encañonaban y detenían sospechosos. Ella no tenía documentos, nunca había usado documentos, y si venían a pedírselos, les contestaría que las estrellas no usaban esas cosas. A pesar de todo, estaba tranquila, tan serena y entregada al placer de la brisa que pegó un salto cuando una voz en su oído musito: ¿Tienes miedo torero? (191).

El travestismo en un modo de desconstruir la sociedad a través de la utilización de la palabra y el cuerpo para expresar ideas. El personaje comprende los alcances de su personalidad, proyección de un ego reconocido como escudo, por lo que no siente miedo de estar situado en un nefasto espacio-tiempo que lo coloca en peligro, solo en un restaurante esperando a un militante del Frente Patriótico Manuel Rodríguez e indocumentado. Esta indocumentación es sinónimo de (des)identidad,⁷ pero

⁷ Esta unión entre documentos e identidad, forma alegórica de instituirse como *otro* en el ámbito social, se encuentra presente en numerosos escritos del autor chileno. En el cuento *Berenice* (o la resucitada), por ejemplo, Pedro Lemebel narra la historia de un homosexual que, aprovechando el acontecimiento de la

también de construcción identitaria, toda vez que el travestismo se configura como una nueva configuración subjetiva. La palabra protege, amenaza, y es el arma del travesti para consolidar su posición entre otros.

En la narrativa de Lemebel existe un esfuerzo por mantener y transmitir estereotipos, tanto corporales como sociales, configurados a través del discurso dialógico de sus personajes. La voz es el modo de significar el relato en la obra de la otrora *Yegua del Apocalipsis*.⁸ Siguiendo esta idea, lo que produce la voz del narrador en el texto es *fading*.⁹ La palabra, por esto, no es la simple denotación de un pensamiento sino, a través de ella, sensibilidades quedan descubiertas. Pero además, en la narrativa de Lemebel,

muerte de una compañera de trabajo (cuyo nombre lleva el título del relato), proyecta su travestismo. El personaje, innominado, usurpa la identidad de la muerta mediante el hurto de su cédula de identidad (símbolo del nexo entre el uno/yo) y lo hace suyo adquiriendo el nombre Berenice: “[...] Parece una virgen, se dijo, cerrándole los ojos. Pero para ser virgen tiene que tener un nombre, algún papel de identificación [...] Y en ese momento, al mirar la foto y leer el nombre, nació la Berenice. Se vio reflejado en esa identidad como en un espejo. Y con un poco de imaginación, quizás depilándose las cejas... Podría ser, por qué no. Y no lo pensó dos veces, bautizándose de nuevo con la identidad de la muerta, que agradeció con un beso en la frente aún tibia del cadáver” (165).

⁸ Se conoce con este nombre al conjunto integrado por Pedro Mardones Lemebel y el artista Francisco Casas. Definido como un grupo de instalación artística, las *Yeguas del Apocalipsis* se consolidaron en el mundo artístico por la calidad de sus performances y la dura crítica sostenida tras ellas. Su debut se remonta a la tarde del sábado 22 de octubre de 1988, durante la entrega del premio de poesía Pablo Neruda al poeta Raúl Zurita en La Chascona. Dentro de sus intervenciones se encuentran: *Lo que el SIDA se llevó* (1989), *Las dos Fridas* (1989), *Tu dolor Dice: minado* (1993) y *Cuerpos contingentes* (1990).

⁹ Para Roland Barthes: “En el texto el *fading* de las voces es algo bueno; las voces del relato se van, vienen, se eclipsan, se superponen; no se sabe quién habla; habla, es todo: no hay ya imagen, nada más que lenguaje. Pero el otro no es un texto, es una imagen, una y coalescente; si la voz se pierde, es toda la imagen la que se desvanece” (*Fragmentos* 131).

el cuerpo se experimenta grotesco, indescriptible, violentado y utilizado.¹⁰ El cuerpo es entendido como un artefacto de placer y violencia; de deseos desesperados y medio vital en una sociedad podrida. El cuerpo es un producto social cuya lógica sigue los dictámenes del consumo. El cuerpo es consumido y reificado en virtud de su utilidad. Por esto, la novela está repleta de pasajes en donde la conjunción de fluidos corporales, imágenes y palabras grotescas se reúnen en pos de un ejercicio que lleva al placer, al orgasmo, pero nunca a una unión amorosa. Porque en la ley de la calle el amor no existe:

No le asustaba quedarse sola otra vez, no faltaría el roto que le moliera el mojón por un plato de comida. Nunca faltaban los cabros que haciéndose los amables le llevaban la bolsa de la feria y después, cerrada la puerta, una vez adentro de la casa, ella no tenía que hacer ni decir nada, porque empezaban con que vivís solo, ando verde, pasémoslo bien. Nunca faltaban los pasajeros del toque de queda; eso volados que se quedaban carreteando hasta tarde y no podían llegar a su casa, y bueno, todo sea por no caer preso. Sobraban los cesantes que por unos pesos, por un cigarro, por una cama caliente, le hacían el favor sin más trámite. (39)

El cuerpo de la *Loca del Frente* es motivo de violencia. Los impactos de su cuerpo contra otros cuerpos muestran su existencia errante y no privilegiada de los que no son parte de la sociedad. Condición de huérfana, allegada, recogida, de aprendiz y, finalmente, de vieja *solterona* enamorada de ilusiones:

¹⁰ A este respecto, en la visión literaria de Ángeles Mateo del Pino, la narrativa de Lemebel entrega “una mirada que se adentra en los rincones más ‘oscuros’ de la ciudad: las poblas, los barrios periféricos, los baños turcos, los cabarets, los salones de belleza, las canchas de fútbol, las fondas, los cuarteles . . . Ese otro mundo que se esconde para no estropear la imagen de postal turística de la urbe” (608).

Amores de folletín, de panfleto arrugado, amores perdidos, rastrojeados en la guaracha plañidera del maricón solo, el maricón hambriento de ‘besos brujos’, el maricón drogado por el tacto imaginario de una mano volantín rozando el cielo turbio de su carne, el maricón infinitamente preso por la lepra coliflora de su jaula, el maricón trululú, atrapado en su telaraña melancólica de rizos y embelecos, el maricón rififi, entretejido, hilvanado en los despuntes de su propia trama. (38)

Además de esta posición del cuerpo como mercancía, Lemebel nos muestra el cuerpo vinculado con el tiempo. Un tiempo que añeja, dilata, separa los cuerpos, trasformándolos en imágenes esmirriadas del sujeto. El cuerpo acepta y enmarcará, en un último esfuerzo por permanecer, la identidad destruida y limitada de los personajes de *Tengo miedo torero*. El cuerpo juvenil aparece como un valor en la narrativa de Lemebel. Luego, la vejez se manifiesta como fórmula de soledad. En la juventud se elige, en la vejez el cuerpo asume su circunstancia. En este punto, el deseo se condiciona con el envejecimiento del cuerpo:

Mire que la compañera de universidad, las chiquillas estudiantes no son así... Tan... Provocativas... Tan... Lindas, musito en un hilo de voz, mirándose al espejo del baño que le devolvía su triste máscara de luna añeja. Un aureolado azogue moho bordeaba su reflejo cuarentón en el cristal y la resaca de los años se había aposentado en charcas acuosas bajo los ojos. La nariz nunca respingada, pero alguna vez recta, había sucumbido a la gravedad carnosa de la voz. (90)

La figura homosexual y travesti no es sólo un personaje más en la trama novelesca, sino la reconstrucción identitaria de una *otredad* social y política que, a través del cuerpo marginado, cuerpo ligado a la promiscuidad y brutalidad del sexo; se inscribe en el escenario chileno reclamando su lugar y su voz. Así, el cuerpo de la *Loca del Frente* logra contemplarse y reconocerse como un sujeto completo que busca (más no encuentra), independientemente de los años, un presente compartido. Una proyección engañosa que lo alienta a desear al otro, a permanecer en quietud mientras los demás personajes se mueven en silencio cuando todas las palabras se

emiten en el relato. Sin embargo, es en su mundo solitario desde donde se proyecta la enunciación del sujeto travesti en Lemebel, mediante el uso del cuerpo.

TRANSGRESIONES FINALES

En suma, la escritura de Lemebel se construye en función del movimiento constante de los cuerpos en el relato; a través de ellos, una corporalidad puede ser expresada mediante voces, contorsiones, acciones que articulan la trama, con los cuales, en su conjunto, se construyen las diversas personificaciones de una/hombre (travesti), mujer (Laura), hombre (Carlos), ruptura (travestismo), sociedad (dictadura/Catita/La Loca del Frente, Rana, Lupe, Fabiola, Lucía), finalmente, la realidad ficcional del relato. Es el cuerpo-corporalidad una condición ontológica de presencia en el relato, toda vez que ésta posibilita la percepción primaria de un cuerpo, su relación con otros objetos y personajes, y vincula las relaciones introafectivas en el interior de la historia, como una forma de configurar una narrativa viva y plena de significaciones compuestas por las palabras, las voces, los movimientos.

En este sentido, nuevamente es comprensible que la construcción de los sujetos y las intersubjetividades asuman modelos sociales de aceptación y resistencia de un país cambiante, loco y abrumador, propios de una generación caracterizada por la lucha ideológica de sus ciudadanos. Sin embargo, a su vez, la construcción de mundos propios, íntimos (ilegales y confrontacionales) identifica a el/la sujeto con un nuevo orden, donde la resignificación comprende el control del cuerpo en medio de otros.

El cuerpo escinde las funciones de los personajes en la trama. Las voces, diferenciadamente descritas, permiten imaginar una jerarquía de personajes en dinamismo constante, convergiendo y separándose unos de otros en medio de distintos instantes de acción, y por medio de los cuales se consigue redescubrir nuevos entornos y una pluralidad de personajes. De este modo, la *Yegua del Apocalipsis* logra inscribir en la narrativa chilena secretos viscerales escritos a punta de fuego, discriminación, valentía y amor.

OBRAS CITADAS

- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Trad. Alonso, Enrique Alonso y Francisco Abelando. Madrid: Editorial Edhasa, 1978. Impreso.
- Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Trad. Eduardo Molina. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002. Impreso.
- . *S/Z*. Trad. Nicolás Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004. Impreso.
- Del Pino, Ángeles Mateo. “Los rostros de la marginalidad en Zanjón de la aguada de Pedro Lemebel”. *Revista Iberoamericana*, 72.215-216 (2006): 607-17. Impreso.
- Eltit, Diamela. “Se deben a sus circunstancias”. *Richard* 205-11.
- Ferro, Roberto. “Aproximaciones a las crónicas de *De perlas y cicatrices* de Pedro Lemebel”. *Cifra Nueva* 18 (2008): 85-90. Impreso.
- Kulawik, Krziztof. *Travestismo lingüístico: el enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*. Madrid: Iberoamericana, 2009. Impreso.
- Lemebel, Pedro. *Loco Afán: Crónicas de sidario*. Santiago de Chile: Editorial Seix Barral, 2009 Impreso.
- . *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales*. Santiago de Chile: LOM, 1998. Impreso.
- . *Tengo miedo torero*. Santiago de Chile: Editorial Seix Barral, 2001. Impreso.
- . *Zanjón de la Aguada*. Santiago de Chile: Planeta Chilena, 2003. Impreso.
- López Morales, Berta. “La construcción de ‘la loca’” en dos novelas chilenas: *El lugar sin límites* de José Donoso y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel”. *Acta Literaria* 42 (2011): 79-102. Impreso.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Trad. Jem Cabanes. Madrid: Ediciones Península, 1994. Impreso.
- Peris Blanes, Jaume. “Corporalidad y abyección en las crónicas de Pedro Lemebel”. En *Aún y más allá: mujeres y discursos*. Ed. Sonia Mattalia y Nuria Gironia. Caracas: ExCultura, 2001: 233-37. Impreso.

- Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Buenos Aires: Editorial Seix Barral, 2006. Impreso.
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas: ensayos sobre crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1998. Impreso.
- Rotker, Susana, ed. *Ciudadanías del miedo*. Caracas: Nueva Sociedad, 2000. Impreso.
- Xirau, Joaquín. *Escritos sobre historia de la filosofía. Obras Completas*. Vol. 1. Barcelona: Editorial Anthropos, 2000. Impreso.