

(RE)ESCRIBIENDO LA HETERONORMATIVIDAD
EN TIEMPOS DE PINOCHET: UNA LECTURA
QUEER DE *TENGO MIEDO TORERO*
DE PEDRO LEMEBEL

Martin Ward
University of Georgia

EL Primer Ministro de la India, Jawaharial Nehru, notó en 1946 la posición precaria de la Historia y se refirió a la idea de que la historia oficial la escriben los vencedores. En su libro sobre la India dice que “history is almost always written by the victors and conquerors and gives their view” (289). Su idea de lo que significa la historia oficial implica que existen muchos factores, muchas personas y muchas otra historias que no forman parte de esa “historia”. El historiador Walter Benjamin dice que “once one asks the question, with whom does the historical writer of historicism actually empathize. The answer is irrefutably with the victor” (8), que confirma la noción de Nehru, la historia es subjetiva y hay muchas personas que no existen en la historia oficial. El artista y escritor chileno Pedro Lemebel intenta arrojar luz sobre las historias de las personas que forman parte de la historia oculta. Se enfoca en las personas que ocupan un espacio marginal en el lapso de las últimas décadas y las primeras de los siglos XX y XXI de Chile. En sus obras literarias se enfoca en: homosexuales, travestis y otras figuras que se considera gente queer. Las crónicas de la colección *La esquina es mi corazón* (2001) cuentan las dificultades de ser pobre, homosexual y tener que vivir prostituyéndose en las calles. En

otra colección, *Loco afán* (1996), el autor enfrenta la crisis personal y pública que provoca el SIDA en la sociedad chilena en los años ochenta, mientras el gobierno negaba la existencia de tal problema. El mismo Lemebel, en una entrevista del año 2004, describe la influencia del pasado sobre su propia escritura que tiene “ese carácter de letras traumatizadas esencialmente por lo que le anteceden, que es la dictadura” (García Corales 26). El autor participó de varias maneras, no solamente a través de la escritura, en la rebelión en contra de la opresión fascista, por ejemplo, fue parte del dúo rebelde que se llamó *Las Yeguas del Apocalipsis* con el poeta Francisco Casas.¹ Los dos aparecían frente a grupos en eventos culturales para protestar y manifestar un punto de vista contracultural.² Después de establecerse en el medio literario con sus crónicas, las que fueron publicadas en un inicio por diferentes diarios o revistas del momento, y su actividad performática con *Las Yeguas*, probó suerte como novelista y escribió su única novela conocida, *Tengo miedo torero* (2001). La nota con la cual se abre la novela nos avisa que “surge de veinte páginas escritas a fines de los 80, y que permanecieron por años traspapeladas entre abanicos” (5). Entonces, podemos entender que

¹ Francisco Casas nació en Santiago de Chile pero actualmente reside en Lima, Perú. Casas no solamente trabajaba con Pedro Lemebel, sino que tiene sus propias obras de poesía y algunas novelas. Su colección de poesía más famosa es *Sodomía mía* (1991), la cual cumplirá 25 años desde su publicación en el 2016. Estudió literatura en la Universidad ARCIS entre 1984 y 1987. Dedicó mucho de su tiempo a las artes visuales y ha sido invitado a conferencias en EEUU y México.

² Unos ejemplos de las presentaciones de *Las Yeguas del Apocalipsis* son: “Coronación de espinas” (1988), para protestar la celebración de la entrega de “Premio Pablo Neruda” a Raúl Zurita; “La conquista de América” (1989), 12 de octubre de 1989 —que es el “día de la raza”— una conmemoración de las víctimas de la conquista y “La última cena de San Camilo”, una representación queer de la última cena de Jesús. En la presentación de Lemebel y Casas, se ve la protesta hacia el gobierno y los sacrificios de la comunidad queer por las víctimas del SIDA y la sangre derramada en las calles.

la novela no surgió tras la derrota del gobierno de Pinochet, sino que existía como parte del proyecto permanente de Lemebel: llamar la atención del público sobre la existencia de la condición queer en la historia chilena durante y después de la dictadura.

La novela busca desarrollar otro punto de vista sobre el atentado contra la vida de Pinochet, el 11 de septiembre de 1986, y llevado al cabo por el Frente Patriótico Manuel Rodríguez³. Esta visión alternativa de Lemebel ocurre cuando involucra a una persona queer en la conspiración subversiva. Sandra Garabano propone que Lemebel intenta reescribir la historia chilena y dice que “a través de la politización del cuerpo de la loca, Lemebel busca reescribir la historia del movimiento homosexual, no sólo desde una reevaluación de lo marginal, sino también desde un reordenamiento de las políticas de género” (48). Asimismo, Vinodh Vinkatesh en su estudio sobre el género y patriarcado en la novela concluye que “Lemebel successfully takes up the pen to fill-in the gaps in Chile’s lacunar amnesia, it cannot be ignored that he writes, or ‘reinvents,’ with a Queer pen” (106). Las propuestas de Garabano y Vinkatesh sobre el proyecto lemebeliano de reescribir la historia chilena llama la atención sobre la cuestión de lo que significa tal proceso. Es necesario pensar en el acto de reescribir enfatizando la división entre el prefijo “re” y el verbo “escribir”, o sea, abarca el acto de la reinterpretación de la historia al mismo tiempo que escribe la historia

³ Héctor Muñoz cuenta los hechos del día del atentado de la siguiente manera: el grupo lo esperó detrás de unos arbustos en la curva de la calle hacia Cajón del Maipo después de unas reuniones en una casa alquilada, dos vigilantes los llamaron para avisarles que el séquito de Pinochet había partido de la casa. Un grupo obstruyó el tránsito tras dejar pasar dos motos con un Peugeot que llevaba una casa rodante e inmediatamente dos grupos empezaron el ataque. Pinochet estaba en el primer Mercedes con su nieto, y el conductor hizo una maniobra para manejarlos hacia El Melocotón. Este Mercedes recibió el impacto de un cohete que no explotó y, el grupo, pensando que había logrado su objetivo de asesinar a Pinochet, abandonó la lucha y se fue hacia Santiago para no ser captados por la policía. Pinochet volvió al Melocotón.

como si lo hubiese hecho por primera vez. En otras palabras, reinterpretar la historia no solamente reescribe la historia, sino intenta escribir una versión nueva que reta a la versión aceptada (oficial). De acuerdo con Carmen Ruíz Barrionuevo, en su estudio sobre “historia, intrahistoria y ficción”:

La novela de Pedro Lemebel no es propiamente una novela histórica pues no cumple la definición más aceptada de la misma, pero considerando que hay pocas novelas históricas en el periodo de la Nueva Novela en Chile, —cosa que se puede explicar por la mayor implicación de los novelistas en esas fechas en el proceso político, hay que recordar el golpe contra Allende se produce en 1973— sin embargo el título de Lemebel se beneficia de los varios canales que abrió la Nueva Novela en los años 40, como la novela de dictadura, lo que no excluye la inserción de otros elementos, como las posibilidades de las escrituras subalternas, la música y el bolero, o la parodia de la historia reciente, este sí, derivado de la Nueva Novela Histórica. (225)

Sea o no sea *Tengo miedo torero* “propiamente una novela histórica”, clasificación genérica que será siempre debatible, es evidente que Lemebel interviene en la historia del Chile pos-golpe con una especie de parodia del autoritarismo (militar) y sus consecuencias socio-políticas, sobre todo en lo concerniente a la dictadura de la heteronormatividad sexual.

En el caso de Lemebel, no es suficiente hablar de los homosexuales sino de toda la comunidad que pertenece a las sexualidades marginales/marginadas, o sea, queer, un término que intenta captar un deseo que “se hace a menudo en primera persona y se concreta en la práctica de sexualidades no normativas” (López Penedo 14).⁴ En este ensayo, propongo hacer una indagación sobre la reescritura

⁴ Es importante clarificar lo que significa queer. Me refiero a las ideas de Susana López Penedo en su libro *El laberinto queer*, en el cual ella intenta desmitificar y explicar la Teoría Queer. López dice que “aunque la Teoría

de la historia para llamar la atención del lector sobre la existencia de la comunidad queer y su inclusión/exclusión en la historia chilena.⁵ En esta propuesta, lo que se quiere enfatizar es que Lemebel lleva a cabo su proyecto anti-discriminatorio mediante un discurso que promueve que la comunidad queer no es una colectividad amenazante, cuestionando así la actitud homofóbica de los personajes históricos retratados en la novela y la de la historia oficial.

El uso de la palabra queer en inglés como un verbo para describir un proceso de llamar la atención sobre la existencia de los ciudadanos de esa sexualidad marginal es un concepto moderno. Una breve búsqueda en el diccionario de la Real Academia Española no revela ninguna entrada referida a la palabra queer, ni otras parecidas como, por ejemplo, mariconear, la cual es una palabra que Lemebel usa extensa y deliberadamente en *Tengo miedo torero*, poniendo en escena todo un léxico identitario de una sexualidad marginada. La historia de la palabra queer es una historia de hostilidad y negación hacia las personas que describe. En las décadas de los 70 y los 80, la comunidad homosexual y académica intentó recuperar la palabra y transformar el significado en algo positivo, en un acto de legitimación de un grupo rechazado históricamente. En los Estados Unidos, Michael Bronski, profesor de Harvard, publicó la obra *A Queer History of the United States* en el año 2012, para (re)escribir la historia estadounidense desde antes del primer

Queer trata de articular diferentes categorías, lo cierto es que ha tenido predominantemente un registro sexual. El ánimo de ‘decirlo todo’ es ese deseo por conceptualizar y articular una pluralidad de subjetividades sexuales en un espacio que no esté limitado, es ese el leitmotiv del nacimiento del término ‘Teoría Queer’ (117). También nota que “la perspectiva queer no ve el ‘salir del armario’ tanto como un proceso liberador de la naturaleza real de uno mismo, sino como un proceso de construcción o representación ‘performativa’ de una identidad sexual” (50).

⁵ Barrionuevo califica que esta incorporación del mundo gay en la obra completa de Lemebel es la ‘novedad’ con la cual éste contribuye al género histórico de la ficción narrativa.

contacto entre el mundo europeo y las comunidades indígenas que vivían en el territorio - y que en muchos casos aún viven hoy - para destacar la influencia de las personas queer en la cultura americana.⁶ Su análisis de los indígenas demuestra la existencia de más de dos géneros explícitos y una libertad sexual que los europeos destruyeron para imponer su ideología católica.⁷ Su obra representa un movimiento nuevo en los estudios culturales de (re)escribir la historia desde un punto de vista que se centra en la comunidad queer en vez del punto de vista hegemónico que pretende que las personas queer no forman parte de la sociedad. En la introducción, Bronski declara que

LGBT history does not exist. By singling out LGBT people and their lives, we are depriving them of their centrality in the broader sweep and breadth of American history. The impulse to focus on lives that have been shunned, marginalized, censored, ignored, and hidden in the past . . . has been revolutionary in the growth of a vibrant LGBT community. (xiii)

Aunque existe un debate en América Latina sobre si está bien o no utilizar a teóricos norteamericanos, como el mismo Bronski, para analizar el contexto latinoamericano mismo, el activismo de Lemebel en la lucha global por los derechos civiles/humanos de las personas queer que ocupan los márgenes de la sociedad, demuestra que el problema de los queer es transnacional. Similar al intento de Bronski en lo relacionado a

⁶ El libro de Bronski puede ser visto como una tendencia dentro de la historiografía estadounidense parecido al proyecto de Howard Zinn, *A People's History of the United States* (1492-Present), que busca contar la historia desde el punto de vista del pueblo. En otras palabras, quieren desarrollar la historia no oficial que ocurrió.

⁷ El autor uruguayo Eduardo Galeano escribió la trilogía *Las memorias del fuego* (*Los nacimientos* - 1982, *Las caras y las máscaras* - 1984 y *El siglo del viento* - 1986) que narran la historia desde la creación del mundo hasta hoy en día. Intenta captar la tradición oral de los latinoamericanos y representa el sufrimiento de los indígenas por su sexualidad.

la historiografía, Lemebel utiliza la literatura —el arte performativo— para (re)escribir la historia chilena de las últimas cuatro décadas del siglo XX, insertando en esta historia chilena la presencia de la comunidad queer.

Tengo miedo torero cuenta el atentado contra la vida de Augusto Pinochet mediante la relación amorosa del comunista Carlos y el personaje principal, un travesti que lleva el apodo de la Loca del Frente. Después de conocerse frente a la universidad, la Loca les otorga a Carlos y a sus amigos universitarios el permiso de usar su casa para reuniones clandestinas mientras planean el atentado. A lo largo de la novela, la Loca se involucra en el plan, aunque no se da cuenta que es un atentado contra la vida de Pinochet. Debido a su interés amoroso hacia Carlos, la Loca experimenta lo que Samuel Manickam describe como “un despertar político a través de su relación con Carlos y empieza a cuestionar más directamente la vida bajo Pinochet” (40). Mediante ese despertar político, se da cuenta que no es suficiente vivir en paz y oprimida por su sexualidad, sino que es imprescindible luchar por los derechos que no tiene. La Loca tiene un momento de claridad en el autobús cuando le grita a un chico por sus afiliaciones políticas y se da cuenta que “se asustó al decir eso, porque en realidad nunca se había metido en política, pero el alegato salió del alma” (60). Carlos le encarga a la Loca unos mandados que requieren que ella salga de la casa y transite por la ciudad de Santiago. Esto causa la interacción entre ella y la sociedad en toda su extensión. Carlos le había advertido a ella que las fuerzas gubernamentales actuarían contra ellos de manera diferente debido a su presencia: “si nos agarran, contigo se ensañarían”(143). La Loca no se preocupa por esto ya que había aceptado retar las demandas de Pinochet sobre una sociedad heteronormativa⁸, o sea, la

⁸ La heteronormatividad es un concepto definido por los críticos Michael Warner y Adrienne Rich. En la introducción de *Fear of a Queer Planet* (editado por Warner) y el estudio “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence” (escrito por Rich), dicen que la heteronormatividad es la idea de que las personas pertenecen a categorías claramente marcadas de

heterosexualidad obligatoria, y no deja de vivir su sexualidad desafiante.

En *Tengo miedo torero*, Lemebel (re)crea un espacio queer dentro del contexto histórico de Chile. No se puede subestimar la importancia de esta etapa dentro del contexto chileno, un país que había tratado a las personas queer con desinterés y silencio. Pablo Astudillo Lizama nota, en su estudio de la sociabilidad de los homosexuales en Chile, que el país, por lo general, “may still be considered culturally little tolerant to homosexuality” (1437). Debido a la existencia de este contexto social, Astudillo emprendió un proyecto para estudiar la dinámica que se ha desarrollado a partir de la década de los noventa entre los espacios homosexuales y heterosexuales. En otro estudio de la incorporación de la gente queer de Chile a la cultura central, Carl Fischer menciona que “the writer Pedro Lemebel and his critics have been at the center of several attempts to expose what Lemebel himself has called a ‘hidden history’ of gay subjects on the periphery of Chilean cultural production” (749). También agrega que “any declaration of sexual alterity in dictatorship-era Chile was subject to repression by the state and suspicion of spectators” (756). El estudio de Fischer señala el peligro de alinearse con las sexualidades desafiantes en el Chile de Pinochet y la relevancia del proyecto de Lemebel de exponer la realidad de la historia de la comunidad queer. La obra de Lemebel crea un espacio, no necesariamente nuevo, sino más bien abierto y llamativo hacia la existencia de los ciudadanos chilenos que son queer y pertenecen a prácticas sexuales que históricamente han estado ocultas. La novela presenta una historia, quizás un tanto alegóricamente, que escenifica la lucha del país entero contra el gobierno fascista mediante dos personajes revolucionarios, uno en lo político (Carlos), y el otro en lo sexual (la Loca), y una figura *par excelencia* que representa la hegemonía cultural y

género según su sexo biológico. Por ende, la única opción de matrimonio y el amor romántico es cuando ocurre entre personas de géneros contrarios. Hay una presunción de que las otras sexualidades quedan al margen, y así existe un sentimiento de opresión hacia las personas que no son heterosexuales.

totalitaria, el dictador Augusto Pinochet. Los dos personajes se transforman en representaciones de los chilenos, o sea, abarcan la tarea de simbolizar la población general del país. Carlos es el representante de los revolucionarios que quieren derrocar a Pinochet, y la Loca es el representante de la comunidad queer que busca un espacio de aceptación en la sociedad chilena.

Lemebel, al abrir un espacio nuevo de radical exposición/transparencia en la historia de Chile, hace que los personajes, como el travesti la Loca del Frente, que atraviesa la novela entera sin un nombre propio excepto el apodo otorgado al principio de la novela, ocupen el mismo espacio que los personajes que representan lo que Antonio Gramsci llama “la hegemonía cultural”.⁹ La figura paradigmática que dicta las reglas de la cultura hegemónica en la novela es el dictador Augusto Pinochet. Javier Galván describe la política de Pinochet como un intento “not only to subdue the political dissidents, but actually exterminate them. Pinochet and the military justified the acts of violence as absolutely necessary to save the country from the evil spread of communism” (146). En la época de Pinochet, si no se estaba dentro de los parámetros de los comportamientos aceptados, eso podía ser suficiente para un secuestro que resultaba en tortura y/o muerte, u otro tipo de pena degradadora. Un ejemplo de este tipo de comportamiento es la homosexualidad, algo asociado con el comunismo en el texto desde la perspectiva homofóbica de la política autoritaria. En el capítulo tres, Pinochet cree que la pareja al lado de la calle “eran homosexuales” (48). Se enoja al ver a dos degenerados a plena vista y declara que “como si no bastara con los comunistas, ahora son los homosexuales exhibiéndose

⁹ La hegemonía cultural representa las prácticas impuestas y aceptadas de un grupo específico que rige la cultura entera. Gramsci destaca la idea de que las palabras que usamos existen por construcciones sociales que han distorsionado tanto los significados que es casi imposible revertirlos. Una palabra puede estar tan distorsionada que las connotaciones negativas se hacen los únicos significados.

en el campo, haciendo todas sus cochinas al aire libre. Es el colmo” (48-9). En otra escena de la novela, Pinochet vigila a unos soldados y le pregunta a uno de ellos: “¿En qué cabeza les cabe permitir que un maricón use el uniforme de cadete? ¿No sabe usted que estos desviados son iguales que los comunistas, una verdadera plaga, donde hay uno... ligerito convence a otro y así, en poco tiempo, el Ejército va a parecer casa de putas” (157). Después de expulsar al cadete “maricón” del ejército, amenaza al Coronel, quien es el tío del cadete en cuestión, con que revelará que su sobrino es un homosexual si tiene un problema con el castigo. En este episodio, Lemebel nos muestra a un Pinochet que es capaz de corregir los “desvíos” de la sociedad, ya sean estos sexuales o ideológicos, para promover una cultura saneada de los riesgos de salirse de la norma establecida.¹⁰ Pinochet, como seguidor de este tipo de dogma, lo impuso en la cultura chilena para establecer la expectativa obligatoria de la heterosexualidad.

La Loca, quien tiene un “desvío” de homosexualidad psicológico y/o sociológico según las reglas impuestas por Pinochet, no es vista desde esta perspectiva por Carlos, lo cual establece una confianza entre ellos. La participación, gradual pero sostenida, de la figura de la Loca en el plan del Frente para asesinar a Pinochet y su capacidad de guardar el secreto, propone una situación en la que un ciudadano queer se involucra en la cultura contestataria —revolucionaria— y en los eventos históricos de su tiempo. El progresivo acercamiento entre estos dos

¹⁰ La correlación de la homosexualidad, como un tipo de sexualidad desviada, con el comunismo, salió de la república Weimar alemana en la década de los 20 del siglo XX. Cuando llegó el partido nazi al poder, se convirtió en una sexualidad declarada anti-familiar. También, después de la segunda guerra mundial en EEUU, la doctrina de “Macarthyism” reforzó la correlación de la homosexualidad con el comunismo. Los dos se transformaron en aspectos anti-familiares y señales del dogma revolucionario y anti-capitalista. Bronski dice que “Macarthyism” provocó un “lavender scare”, la asociación de la homosexualidad con el comunismo.

mundos, el de la homosexualidad y el político revolucionario (comunista o frentista), propone que el tema de la confianza mutua es un tema que rige el paradigma de las relaciones entre los personajes principales. Los personajes, la Loca y Carlos, se acercan, y este acercamiento derriba las barreras de los prejuicios que cada uno de ellos representa, permite el diálogo y el proyecto común de humanidad y, por lo tanto, la cita anterior sobre el episodio de Pinochet y el soldado sirve como un contraste a este desarrollo de amistad que se va dando entre los personajes.

El discurso de la confiabilidad es un tema que es la base de gran parte de la acción, porque los personajes del libro se comportan de una manera directamente relacionada con su capacidad de confiar entre ellos, en su entorno y, en general, la sociedad.¹¹ Se ve esta dinámica entre la Loca y Carlos porque, con mucha frecuencia, Carlos está “diciéndole siempre: después te explico, tú no entiendes, mañana conversamos” (39). La confianza en ella es vista en sus intentos por ocultar la verdad de las reuniones y la meta del grupo frentista, lo cual tiene un doble sentido: proteger a la Loca y protegerse de la Loca. El distanciamiento entre Carlos y la Loca les protege a los dos porque no permite que se desarrolle una relación que pudiera llegarse a convertir en un obstáculo para la misión contragolpista. Es decir, Carlos protege el sitio secreto de sus reuniones y, a su vez, mantiene una distancia que previene el desarrollo de una relación íntima entre él y la Loca, ya que él se da cuenta que “nunca una mujer le había provocado tanto cataclismo a su

¹¹ En su estudio de la confiabilidad y el valor moral, Thomas Simpson destaca la importancia del desarrollo de la confiabilidad en la sociedad. Dice que la confianza, fuera del ambiente familiar y entre amigos, se basa en la confiabilidad de una persona. Él describe la importancia del carácter moral de una persona como el factor más importante entre personas desconocidas para establecer la confianza. Entonces, el hecho de que la Loca invite a Carlos a usar el espacio de su hogar para las reuniones clandestinas, demuestra un nivel de confianza que forma la base de la confiabilidad entre los dos.

cabeza” (35). Aunque Carlos trata a la Loca como si fuera una mujer, es obvio que él reconoce que ella es un travesti. El doble sentido demuestra la importancia del tema de la confiabilidad que recorre toda la obra. Este tema es una faceta integral del análisis de la (re)presentación y la inserción social y política de la historia queer en Chile que propongo hacer sobre el libro lemebeliano. Lo que está en cuestión en la novela es si existe la capacidad de formar relaciones basadas en la confianza mutua entre los personajes y, también, la manera en que esta relación representa un desafío a la historia oficial, aunque se dé en una versión literaria. El secreto es importante en sus múltiples aspectos en *Tengo miedo torero* –sexual, político y el de las historias personales– y el comportamiento de los personajes. Tal como en las escenas que muestran el desarrollo de la relación entre Carlos y la Loca, que funciona como un símbolo desafiante/revolucionario respecto del carácter homofóbico de la sociedad y la historia oficial, las escenas que narran momentos íntimos y públicos de la vida de Pinochet, hablan paródicamente de un personaje débil y torturado psicológicamente por sí mismo y por otros, como su propia mujer (Lucía Hiriart de Pinochet), lo cual funciona como un contraste en comparación con la imagen de un militar, jefe de un poder autoritario sobre la nación.

La novela de Lemebel ha tenido una especie de impacto que no se reduce solamente al ámbito literario, sino que también a la esfera ética/política. Su inclinación posmoderna de (re)leer y (re)interpretar la historia oficial (de Chile), teniendo en cuenta el asunto de la confiabilidad como un dispositivo de la narración, logra que esta obra muestre la crisis del tiempo narrado en tanto un conflicto generalizado en la sociedad chilena de ese entonces. La estructura de la novela rompe con lo tradicional al emplear la falta de signos que aclaran quién habla en cada parte; el narrador omnisciente desaparece mientras los personajes se hablan, y reaparece para contar lo que está pasando. La trama de la novela es sencilla y el lenguaje coloquial es parte del proyecto de (re)escribir la historia chilena desde el punto de vista queer. Berta López Morales ha analizado el lenguaje de Lemebel como un

lenguaje que él dice es “marucha”, un tipo de palabras que “‘desterritorializa’ el amor heterosexual e implica no sólo un programa vital sino también un proyecto político” (122). El proyecto político que pudiera observarse en la novela de Lemebel está íntimamente relacionado y orientado a la manifestación de la comunidad y la identidad queer. En este sentido, la historia queer transparenta la novela, apunta hacia la esperanza de un futuro en el cual los marginalizados de toda índole, incluido el mundo gay, puedan ser escuchados e integrados en la realidad nacional. En su libro sobre el futuro queer, José Esteban Muñoz nota que “queerness is not yet here. Queerness is an ideality” y “queerness is also a performative because it is not simply a being but a doing for and toward the future” (1). Su teoría propone que es importante abarcar lo que es queer en el presente, para un futuro en el que esta identidad no sea inusual sino algo aceptable por la sociedad global. La Loca del Frente personifica este proyecto hacia el futuro. Más aún, ella simboliza una sexualidad divergente de la norma y un discurso que pretende sublevar lo hegemónico y heterosexual normativo de la historia oficial, encarnado en ese momento en una dictadura, y dar la bienvenida a una confiabilidad en un orden nuevo que la aceptaría tal como es, queer y travesti. Manickam confirma esta idea de Muñoz indirectamente cuando dice que la novela “ofrece esperanza para la época posdictatorial donde una pluralidad de sexualidades podrán expresarse a diferencia de la heterosexualidad rígida impuesta por la dictadura” (40). Desde el punto de vista de Lemebel, con esta novela escrita posdictadura, aunque comenzada con anterioridad, llevar al país hacia un futuro que acepte lo queer implica (re)escribir el pasado, para rescatar la figura queer de su anonimato histórico y posicionarla como un agente en el acontecer político y social.

Un proyecto que busque reinterpretar el pasado requiere, al menos, de un hecho histórico y algunos detalles verdaderos para crear el simulacro textual creíble. El atentado frentista a Pinochet es un acontecimiento histórico bien documentado en la historiografía chilena. A partir de esta base, Lemebel desarrolla la historia personal entre la

Loca y Carlos; Carlos es el protagonista principal, quien está encargado de organizar el ataque y, la Loca, es la cómplice que esconde al grupo en su casa y facilita los propósitos revolucionarios de ellos. El escenario de la novela en sí mismo ya cuestiona la validez de la historia oficial mediante una historia secreta que busca subvertir la versión oficial del pasado.

Ahora que pensamos en esta reinterpretación de la historia en la obra lemebeliana, la primera imagen que quiero analizar es la (re)presentación de la figura de Pinochet. La estructura de la novela yuxtapone viñetas de Pinochet al lado de escenas de Carlos y la Loca. A lo largo de la obra, la Loca y Carlos trabajan juntos y forman una relación basada en la confianza y el respeto mutuo mientras, por su parte, las representaciones de Pinochet debilitan la imagen que propagó de sí mismo el dictador. La auto-representación que Pinochet siempre quiso transmitir al país estaba basada en un poder totalizante, y en una imagen de salvador, entre otras cosas, de la economía chilena. Las viñetas de la vida diaria y de la historia personal del dictador en la novela construyen, como se ha dicho más arriba, la de un hombre torturado, aterrorizado y sin la capacidad de controlar las situaciones en las que se ve envuelto, incluso las de su propio cuerpo, como por ejemplo cuando se narran sus pesadillas o su descontrol fisiológico en el momento del atentado. Un ejemplo claro del contrapunto narrativo de las viñetas son las de los cumpleaños de Carlos y el dictador. La Loca prepara la celebración de cumpleaños que Carlos siempre ha querido, con todos los niños del barrio, un pastel y mucha música; mientras, la escena que se ve del cumpleaños de Pinochet transmite desesperación, miedo y paranoia, como se verá pronto. Al mismo tiempo que Lemebel crea un espacio que incorpora y celebra la comunidad queer, va desarticulando el poder y la influencia histórica de la memoria que se tiene de Pinochet, regente de una sociedad hegemónica que omitía a los homosexuales de la cultura central.

La forma de representación más favorecida por Lemebel es la de verlo como un ser paranoico. El día del cumpleaños de Pinochet

empieza con las salvas de veinte fusiles que “lo hicieron saltar en el lecho y asustado por ese tronar, metió la mano en el velador para encontrar su pequeña Luger de cabecera” (111). La paranoia que provoca la reacción de buscar la pistola demuestra el estado psicológico de un hombre que no tiene confianza en la gente de su entorno, y que padece un miedo incesante de ser asesinado. Al final de la novela, tiene una reacción similar cuando llega el helicóptero del almirante Urrutia; mientras éste aterriza, Pinochet sueña con un viento fuerte que lo descontrola hasta hacerlo gritar “me matan, me matan” y tocar “desesperado la campanilla de los sirvientes” (214). Estas dos escenas ocurren una antes y otra después del atentado, siendo durante éste cuando se genera la imagen del dictador como un hombre débil e incapaz. El narrador destaca este contraste entre un dictador disminuido y el exceso de confianza de un Pinochet que cree estar en pleno poder, y tener todo el control cuando le declara al chófer que lo conduce el día del atentado: “aquí mando yo, y si le ordeno que vaya más lento, obedezca” (168-9). Justo después de su declaración, comienza el ataque y el chófer le grita que se tire al suelo, pero “hacía rato que el Dictador tenía la nariz pegada al piso, temblando, tartamudeando: Ma-mama-cita-linda” (172). Según el relato de Lemebel, la comitiva vuelve a la casa del Cajón de Maipo donde los auxiliares encuentran a un hombre que “temblaba como una hoja, no podía hablar, no atinaba a pronunciar una palabra, estático, sin moverse, sin poder acomodarse en el asiento. Más bien no quería moverse, sentado en la tibia plasta de su mierda que lentamente corría por su pierna, dejando escapar el hedor putrefacto del miedo” (174). Las imágenes de un hombre torturado y la escena grotesca del dictador revolcándose en su propia “mierda” subvierte la imagen popular de un hombre poderoso, autoritario y omnisciente. Además de estas escenas, los lectores se enteran en distintos pasajes de la novela, de diversos episodios de la vida de Pinochet como, por ejemplo, el que ya se ha mencionado anteriormente y que tuvo lugar en su décimo cumpleaños, u otros como el de sus pesadillas que lo llevan a soñar con su propio funeral; la soledad de niño en su propio cumpleaños; fantasías torturantes y

psicóticas con un mar de cuerpos acusadores; la escena vergonzante del atentado, donde se muestra a un héroe que en realidad no lo es; la dependencia de las actitudes controladoras de la Primera Dama, y la influencia indirecta de Gonzalo —el estilista de ella— a través de doña Lucía, sobre el propio Pinochet. Todo esto revela a un hombre débil, torturado por las pesadillas de su propia vida y tan cobarde que se defeca cuando el Frente ataca su comitiva. La imagen negativa del dictador no es la única meta que intenta socavar su representación, sino que además, su mujer y Gonzalo, ayudan a (re)presentar al dictador desde un punto de vista queer que debilita la imagen del hombre autoritario en pleno control del país y su propio cuerpo.

La esposa de Pinochet, Lucía, quien está en casi todas las viñetas, se convierte en un agente del conjunto que desconfía de su poder y debilita la legitimidad de su gobierno. En la primera escena en que aparece el dictador, empieza de inmediato el asalto a la credibilidad de Pinochet cuando Lucía se queja del viaje a África y el rechazo de los africanos hacia ellos. Lucía lo acusa: “tú todo lo arreglas con una bebida y con tu famoso: trata de entender” (46). Es Lucía, con su carácter posesivo y dominante, quien le revela al lector los defectos del dictador: ella señala la falta del uso de los libros de la biblioteca personal del éste (un ataque contra la supuesta intelectualidad de él), critica los uniformes y la apariencia del dictador con frecuencia, y se burla de las baratijas de Hitler que él compró en España, por no saber si son auténticas o no. En contraste a sus críticas sobre Pinochet, ella elogia a Gonzalo, porque cree que el maltrato de los africanos contra ellos no habría pasado si Pinochet hubiera escuchado a Gonzalo. En el tercer capítulo, ella se queja con Pinochet diciéndole que “nunca me haces caso, tú siempre tan incrédulo, tú siempre desconfiando de Gonza que es tan buen chiquillo” (44). Luego, enumera las tantas cosas buenas que Gonzalo le ha hecho o le ha regalado para que ella tenga la apariencia de una reina. La desconfianza que Pinochet siente hacia Gonzalo viene de su reconocimiento de que él es un “maricucho” (192). Según las normas de la masculinidad que ya hemos visto en el ejemplo de Pinochet reaccionado contra el cadete, el

hombre queer no tiene ningún lugar en la sociedad pinochetista. Lucía contradice esta idea de Pinochet, contándole a éste que Gonzalo había previsto el ataque y le había avisado que tuviera cuidado con los viajes. Pinochet, al final, asiente que “desde ahora le haría caso” (192) a Gonzalo y “tomaría en cuenta sus opiniones y era posible que nombrara a ese maricucho asesor consejero del gobierno” (192). Entre el episodio del cadete y el de Gonzalo, vemos un cambio en la voluntad de Pinochet, incluso en lo tocante a la homofobia, propiciado por su esposa, por un lado, y tal vez como consecuencia de su experiencia en el atentado.

La novela no desaprovecha la oportunidad de burlarse del dictador. En otra escena con un cadete que le trae el desayuno, Pinochet piensa que este subordinado “tiene voz de maricón” mientras le presta atención al “sube y baja de las nalgas apretadas” (155). La yuxtaposición de la crítica a esa voz percibida como homosexual, con la mirada del dictador que se fija en los movimientos corporales del cuerpo masculino, es un acto narrativo que se burla de éste. Aunque piense y predique una cosa, su propio lenguaje corporal dice lo contrario. La traición a su propio ideal refleja la imagen perfecta del propósito del libro de incorporar la figura queer en la historia de Chile. Esta incorporación sigue de tal manera, como nota Howard Hsueh-Hao Chiang que

rather than characterizing the often disenfranchised historical subjects –such as the subaltern group, of the queer community, or of the third-world subjects whose “invisible” voices of the past need to be recuperated, it is more useful to think of them as comprising shifting historical positions under which their historical representations thus function as emerging sites of contest and possibility. (1)

De esta posición que toma Chiang, se puede entender que el proyecto de Lemebel representa este sitio de contestación y posibilidad que busca recuperar las voces del pasado, de los subalternos, y transformarlas en sujetos visibles.

La (re)presentación de la figura de Pinochet admitiendo que un

hombre que él reconoce como un homosexual, Gonzalo, el confidente de su esposa, tiene mejores ideas que él, representa la participación — aunque no oficial—, de las personas queer en el espacio político. Esta (re)presentación de la figura de Pinochet no es la única forma de (re)escribir la historia queer de Chile; Carlos, el revolucionario, también organiza el atentado y busca la ayuda de un travesti, la Loca del Frente, dándole quizás inconscientemente, pero de forma paulatina, una especie de agencia política. La novela funciona exponiendo este paralelo ideológico que marca posturas irreconciliables en cuanto a la política en estos dos mundos narrados que, sin embargo, tienen en común la activa presencia y participación del mundo queer.

En *Tengo miedo torero*, las vidas de Carlos y la Loca del Frente se entrelazan tanto que sería difícil analizar a los dos personajes separadamente. No obstante, es cierto que entre La Loca y Carlos el establecimiento de la confianza gira en torno al plan de asesinar a Pinochet y la necesidad de esconder a todas las personas involucradas en ello. Puede que Carlos sea el líder del Frente Patriótico Manuel Rodríguez y, como la Loca del Frente, tampoco tiene un nombre muy bien definido. Es interesante observar que Carlos no es el nombre verdadero del revolucionario, sino que un alias político, y que la Loca, al tener la oportunidad de ver su nombre verdadero en la tarjeta de identificación de Carlos, se rehúsa a ocuparlo. La relación entre ellos se basa en la falta de identidad, o sea, el anonimato los une y se transforma en la base de la confianza mutua que van desarrollando. Carlos le encarga a la Loca unos proyectos que van a ayudar al Frente. El primero, es uno de exploración militar en el cual ella tiene que acompañarlo al Cajón del Maipo para sacar unas fotos del lugar del atentado y hacer mediciones del terreno. La inclusión de la Loca en el proceso de planificación demuestra el nivel de confianza que Carlos va adquiriendo hacia ella. Ella piensa en la oportunidad como si fuera un encuentro romántico entre los dos, pero eso puede ser un intento de protegerse de que en verdad se está metiendo en los planes nefarios del grupo revolucionario. Carlos y la Loca, lo haya planeado así el frentista o no, se

encuentran juntos cuando pasa la comitiva de Pinochet y la Primera Dama elogia el sombrero amarillo que la Loca lleva puesto, de manera que el lector asiste a un espacio en el cual los cuatro personajes aparecen juntos y, como se había mencionado antes, sólo es más tarde cuando el dictador cree reconocer en ellos a una pareja homosexual. El éxito del cometido preparatorio del atentado fortalece la relación que Carlos y la Loca siguen construyendo.

Otra manera en que establecen la confianza entre ellos es mediante las historias personales, siendo un acto al que la Loca se refiere como si fuera un gran secreto. En el primer capítulo, la Loca le cuenta a Carlos cómo su padre abusó de ella desde muy joven porque reconocía su sexualidad desafiante y quería aniquilarla para que fuera un buen hombre en la sociedad lo cual refleja, por un lado, los supuestos valores de su figura paterna y, por otro, la forma en que él se aprovecha cínicamente de la situación. Al hacer transparente este doble estándar de la figura paterna, y si lo conectamos con la ambivalencia que Pinochet muestra en los episodios donde aparece un personaje homosexual, vemos un comentario crítico sobre las figuras autoritarias que son, de acuerdo a esta perspectiva, castigadoras y abusadoras al mismo tiempo. Por lo tanto, quizás sea en estos momentos de la novela en que Lemebel, a través de la voz de la Loca, narra los episodios con un lenguaje directo, dolorosamente confesional. Por ejemplo, la Loca le dice confidencialmente a Carlos: “yo era un cacho amariconado que mi madre le dejó como castigo” (16) y le cuenta la violación de su padre y su incapacidad de “resistir el impacto de su nervio duro enraizándome” (16). Este lenguaje marucha capta la franqueza cuando la Loca habla de su sexualidad, no la esconde, la acepta y se fortalece a sí misma usando expresiones como “cacho amariconado”, que en otro contexto podrían llegar a ser degradantes. Carlos reconoce que la historia personal de ella es un secreto y, por lo mismo, le dice a la Loca “mañana me cuentas la otra parte” (17). Más tarde, la Loca le pide a Carlos “regálame un secreto. Algo que nunca le hayas contado a nadie” (101). Así funciona la relación entre ellos, es decir, si alguno paga con un tipo de secreto, el

otro le corresponde con otro.¹²

Desde otra perspectiva, la historia personal que ofrece Carlos tiene otras consecuencias para la lectura de la novela. Después de una fiesta de cumpleaños sorpresa, Carlos le cuenta a la Loca la experiencia con un amigo en la playa en la que el éste le dice a Carlos que: “empezó a moverse como si estuviera culiando y me decía: qué rico, hácelo tú también. Y yo empecé a imitarlo viendo a mi lado su culito” (102). Luego, Carlos intenta montarlo pero los dos se pelean para ser el tipo que penetra y no el penetrado, lo cual culmina cuando al amigo de Carlos “le saltó el chorro de moco que [le] mojó la pierna” (103). Carlos se siente todavía aporreado, incluso furioso por lo que pasó entre él y su compañero, pero la Loca le pregunta “¿Y por qué, si los dos estaban de acuerdo? ¿Qué culpa tenía tu amigo de acabar primero?” (103). Con esto la Loca confronta la vergüenza que Carlos aún experimenta, señalándole que no tiene sentido sufrir por dejarse llevar por sus deseos sexuales. También socava esa necesidad que Carlos puede tener de ser

¹² Virginia Held en su estudio “Taking Care: Care as Practice and Value” dice que la confianza “is built, bit by bit, largely by practices of caring. Trust is fragile and can be shattered in a single event; to rebuild it may take a long time and many expressions of care” (504). También nota la importancia de la confianza en la sociedad global, puesto que para que funcione bien, “societies need to cultivate trust between citizens and between citizens and governments; to achieve whatever improvements of which societies are capable, the cooperation that trust makes possible is needed” (505). El establecimiento de la confianza entre la Loca y Carlos es imprescindible para el futuro del país. El beneficio de la confianza que se establece entre ellos funciona como la meta que les ayuda a tener éxito con el plan de asesinar a Pinochet. Un desarrollo secundario de la confianza es un sentimiento de solidaridad, otro factor que los une. ¿Puede existir la una sin la otra? Sería imposible, porque si la Loca traicionara a Carlos delatándolo, también lo haría consigo misma ya que podría llegar a sufrir las mismas penas que Carlos si el gobierno lo descubriera. Al mismo tiempo, Carlos no podría traicionar a la Loca sin llamar la atención de las autoridades y, con esto, poner en riesgo la clandestinidad del Frente.

un tipo fuerte y dominante, poniendo en cuestión así el tipo de masculinidad obligatorio y autoritario en Chile. Después de contar ese episodio de su historia personal, Carlos, emborrachado durante la fiesta de cumpleaños, se duerme y parece que la Loca aprovecha ese estado de somnolencia y le da “su mejor regalo de cumpleaños” (108), una “mamada” secreta. No es claro en la narración si este “regalo” ha ocurrido o no, porque la Loca misma no se acuerda bien si “esa sublime mamada había sido cierta” (109). Luego de esta vacilación, el cuerpo de Carlos tendido se convierte para la Loca en la personificación de un dios. Ella se refiere a ese cuerpo como si fuera el de un “dios indio” (106), y nota que su postura tiene una “pose de Cristo desarticulado por el remolino étlico del pisco” (109). La imagen sincrética de un Cristo indigenizado, que yace en el sofá debido a la borrachera provoca, como imagen novelística, un cuestionamiento de la religión, no obstante su indiscutible raíz mariana, aunque en este caso *queering* a la Virgen, ya que coloca a la Loca en la posición superior de tener que atender con sus cuidados al dios derrotado. Parece que al salvador de Chile también le hace falta un salvador personal, una posición otorgada en esta novela al personaje queer como un desafío a las enseñanzas tradicionales de la institución eclesiástica, puesto que un Dios Cristo indigenizado y una Virgen queer son, evidentemente, imposibles de concebir y de aceptar por el canon cristiano/católico.

Además de las historias personales que comparten en secreto para establecer confianza entre ellos, la Loca y Carlos tienen que mantener una relación profesional para llevar a cabo el plan de asesinar a Pinochet. Esa relación profesional alcanza su simbolismo representacional respecto al país cuando los dos van a la casa de la Rana. Mientras conducen, los dos hablan y las palabras que usan muestran que su viaje en el automóvil tiene un valor metafórico en cuanto al futuro del país. En ese momento, Carlos le advierte a la Loca del peligro de ser homosexual y ser arrestado por estar asociado con el grupo revolucionario. La Loca desafía a Carlos porque éste no tiene confianza en su capacidad para resistir un interrogatorio. Luego, el tema de la conversación cambia hacia el amor y

la Loca confiesa su deseo de que él la ame. Entonces, Carlos se da cuenta de que existe una diferencia entre amar y querer, y se lo aclara. Le explica que la canción que ella conoce “dice todo lo que uno puede hacer por alguien que se ama”, corresponde a algo que sólo haría “por Chile” (144), insinuando, sin hacerlo explícito, que no lo haría por ella. En ese momento, la conversación gira en torno a las figuras heroicas del pasado, como las de Arturo Prat, el Che Guevara y Bernardo O’Higgins. De este modo, los dos se introducen en el panteón de héroes latinoamericanos a la vez que continúan su viaje hacia el espacio queer de la Rana, un espacio al que Carlos no había entrado si no fuese por su ‘relación’ con la Loca. Mientras conducen, el lector asiste a una visión simbólica del futuro de Chile por parte del narrador, cuando éste enfatiza que “el mañana lo soñaban ellos, viajando unidos en los ecos de esas risas, en la reiteración filmica de la ciudad que escenografiaba pardusca el tránsito sin futuro de ese destino” (145-46). El futuro de Chile no depende de estos personajes, pero ellos representan la posibilidad de un futuro más inclusivo para todos los ciudadanos chilenos. Cuando llegan a la casa de la Rana, Carlos intenta quedarse en el carro pero ésta quiere que pise la tierra queer, y le pide a la Loca que lo haga entrar para que “pueda conocer a tu madre” (146).

La invitación de la Rana a Carlos es simbólica para su entrada en la comunidad queer porque este espacio ha quedado aislado de la cultura central de Chile. La Rana nota que él está cohibido mientras entra a la casa “mirando las fotos de hombres piluchos que empapelaban la pieza” (147). La Rana y la Loca hablan de la historia personal de ésta última, y de todas las hijas que la Rana ha tenido a lo largo de los años. También rememoran los días en que la Loca vivía allí y cómo la Rana la ayudó a crecer como persona. La relación entre ellas y el sentimiento de comunidad es notable y Carlos se da cuenta, como en un especie de imaginario *déjà vu* que “era extraño, pero en esa guarida de maricones se sentía bien, como si en alguna vida anterior hubiera conocido a la Rana” (148). Su comodidad y la aceptación de la Rana como alguien familiar muestra un momento clave en el que la comunidad queer

podría formar parte de la visión futurística para el Chile que el Frente enarbola, y que pretende consolidar con el ataque a Pinochet. Luego, cuando la Rana y Carlos se quedan solos por unos momentos, ésta le pide —en relación a la Loca— que “no la haga sufrir” (148), una solicitud a la cual él responde afirmativamente y “con la cabeza visiblemente afectado” (148). Este acuerdo previo provoca un momento de tensión entre él y la Loca pero, de repente, ella pone la radio y mientras la música los envuelve, cesa esa tensión: “entre la canción y sus pensamientos, la historia política trenzaba emociones, inquietudes del joven frentista al borde del arroyo, ilusiones enamoradas de la Loca cerrando los párpados, rezando la letra de esa balada con el pecho apretado, presintiendo, cercano el desenlace de una intrépida acción” (151). El hecho de que Carlos tenga tanto cariño hacia la Loca, y que quiera cumplir con la petición de la Rana, demuestra un tipo de respecto que los miembros de la comunidad queer no han experimentado viniendo de alguien en la posición, política y genética, que Carlos representa en esta novela. Después de ese momento de paz, donde la música aparece como la protagonista, los dos no hablan mucho más hasta llegar a la casa de la Loca, donde discuten la validez de lo que la Rana ha dicho. Carlos se marcha y el próximo capítulo narra los acontecimientos del atentado. Después del atentado frustrado, un miembro del Frente, que no participó en éste, llega a la casa de la Loca para recogerla y llevarla a un lugar seguro. En ese lugar, la ciudad costera de Viña del Mar, la Loca y Carlos se reúnen una vez más después de intercambiarse la contraseña que han inventado, la expresión “tengo miedo torero”, el título de un bolero y de la novela misma. Carlos le pregunta si quiere irse con él a Cuba, a lo cual ella responde “a mis años no puedo salir huyendo como una vieja loca detrás de un sueño” (216). Esta situación del último encuentro entre ellos muestra dos aspectos importantes con los cuales el lector es invitado a concluir la novela. El primero es que Carlos manifiesta, como un corolario de todo el proceso interno para desarrollar una relación desprejuiciada con la Loca, una ternura y una consideración especial hacia ella al invitarla a

escapar con él a Cuba. El segundo es que la Loca adquiere un estatus heroico, equivalente al de Carlos, aunque en un sentido diferente, ya que pese a que quizás su deseo más personal no haya sido huir del país, decide estoicamente enfrentar el peligro de un gobierno que podría llegar a querer eliminarla por ser queer y, ahora, por ser cómplice de los actos frentistas contra Pinochet y el sistema sociopolítico que éste representa.

En conclusión, la novela lemebeliana (re)escribe la historia queer desde una perspectiva inclusiva de la historia de las comunidades marginales al involucrar en una situación épica revolucionaria a un personaje subalterno como la Loca. Debido a que la historia siempre ha sido escrita por los vencedores, los sujetos subalternos han tenido problemas contando su propia historia si su narración no cabe dentro de las ideologías populares y/o centrales de una cultura. Se ve que las voces silenciadas forman otro coro que demanda un espacio de legitimización. Para Lemebel, el proceso de (re)escribir la historia y contarla de una manera que involucra a las voces silenciadas, puede cambiar la política del género y la sexualidad (cambia la política nacional también), algo que intenta hacer en la novela *Tengo miedo torero*. En esta novela, el lector puede ver una parodia del dictador Augusto Pinochet y su implantación de la ideología heteronormativa en la sociedad chilena posgolpe. Según esta ideología, la homosexualidad se representa como algo desafiante y en vínculo con el comunismo, un acto que representa el máximo insulto para Pinochet. Lo que Lemebel busca hacer es recuperar la identidad queer y cambiar el significado de las palabras consideradas peyorativas, y usarlas como una noción de poder e identidad. Un tema importante es el debilitamiento de la figura de Pinochet, como símbolo de autoridad absoluta, para insertar la comunidad queer dentro de la historia chilena y recuperar la voz de su propia historia.

Ya hemos visto ejemplos del comportamiento de Pinochet, quien cree que puede definir y vigilar todos los aspectos de la vida cotidiana de las personas y sus predilecciones y conductas sexuales. Como Vek Lewis nota en su capítulo sobre las obras de Lemebel,

the stripping down of Pinochet's aura of indestructability forms a central plank of the critical enterprise of the novel. This is because Pinochet as father of this nation formed on violence —the violence of the dictatorship and the violence of hegemonic masculinity— is at the same time the state. (215)

Con la imagen de Pinochet directamente parodiada, la relación que se desarrolla entre dos tipos de revolucionarios, uno político (Carlos) y otro sexual (la Loca), la novela propone que existen otras comunidades que serían mejores opciones para el país. Mediante el establecimiento de la confianza, la Loca y Carlos logran formar una posible imagen del futuro del país, incluso de personas con puntos de vista contrarios a la política central y que incluye la expresión plurisexual de la sociedad. Es imprescindible ver la importancia del tema de la confianza y cómo tiene un efecto ético en la lectura de la novela. Sin la desconfianza sobre el dictador, quien intentó imponer su propia versión de la historia chilena, no hay ninguna posibilidad de cambiar el presente y transformar, de una manera positiva, el futuro. Además del cuestionamiento a una autoridad que se define así misma de modo absolutista, es importante que una confianza nueva sea establecida por los revolucionarios que quieren transformar el país en un lugar donde se puedan expresar creencias políticas que no comulguen necesariamente con la ideología pinochetista, y preferencias sexuales que no se conformen a la heterosexualidad obligatoria. Lemebel muestra que un futuro así, más aceptable para todos, es la única opción que Chile merece y, en ese futuro, sin desconocer el papel de Carlos, el héroe es la Loca y lo que ella representa, al quedarse en el país y enfrentar el peligro de vivir bajo el dictador, en los que se podrían llamar los años del pos-atentado, hecho que como ya se sabe resultó fallido. En *Tengo miedo torero*, Lemebel plantea que el fracaso del Frente tiene consecuencias nacionales, no sólo en cuanto a que provoca que haya una renovación de la fuerza autoritaria como respuesta de la oficialidad, sino que también este atentado fallido significa que las personas que buscan reemplazar el sistema opresivo y autoritario de Pinochet, no pueden hacerlo

comportándose de la misma manera que él, por el contrario, tienen que trabajar juntas con las comunidades marginales e implementar cambios sociales y políticos a nivel personal para cambiar la política del país entero. Lemebel termina significativamente la novela con un fragmento de la letra de la canción “Mantelito blanco” del cantante argentino Yaco Monti, en la que se hace referencia al vuelo hacia la libertad de unos pájaros previamente bordados por una madre en un mantel. Así, Lemebel reemplaza la imagen de la masculinidad autoritaria de Pinochet, con la imagen de la feminidad, pues el mantel de la mesa nacional ha sido hecho y bordado por una madre, de la cual la Loca es su continuidad revolucionaria, y no por un padre. De este modo, el final de la novela ofrece la imagen de unas “avecitas locas”, como Carlos y la Loca, que se atreven a soñar con un país mejor y no les importa que haya muchos obstáculos en el medio, porque la promesa de un futuro más inclusivo es un sueño que merece la pena y la confianza de todos.

OBRAS CITADAS

- Astudillo Lizama, Pablo. “Homosexual Discretion and Good Taste: Two Rules that Govern Homosexual Sociability Space in Santiago de Chile”. *Journal of Homosexuality* 62.10 (2015): 1432-55. Impreso.
- Benjamin, Walter. *On the Concept of History*. New York: Classic Books America, 2009. Impreso.
- Bronski, Michael. *A Queer History of the United States*. Boston: Beacon Press, 2011. Impreso.
- Fischer, Carl. “Lorenza Böttner: From Chilean Exceptionalism to Queer Inclusion”. *American Quarterly* 66.3 (2014): 749-65. Impreso.
- Galván, Javier A. *Latin American Dictators of the 20th Century*. Jefferson, NC: Macfarland, 2013. Impreso.
- Garabano, Sandra. “Lemebel: políticas de consenso, masculinidad y travestismo”. *Chasqui* 32.1 (2003): 47-55. Impreso.

- García-Corales, Guillermo. "La figura de Pedro Lemebel en el contexto de la nueva narrativa chilena". *Chasqui*. 34.1 (2005): 25-31. Impreso.
- Hsueh-Hao Chiang, Howard. "Post-colonial Historiography, Queer Historiography". *A Journal of Queer Studies* 2 (2007): 1-7. Impreso.
- Lemebel, Pedro. *Tengo miedo torero*. Santiago de Chile: Editorial Planeta Chilena, 2001. Impreso.
- Lewis, Vek. *Crossing Sex and Gender in Latin America*. New York: Palgrave Macmillan, 2010. Impreso. .
- López Morales, Berta. "Tengo miedo torero, de Pedro Lemebel: ruptura y testimonio". *Estudios Filológicos* 40 (2005): 121-29. Web.
- López Penedo, Susana. *El laberinto queer: la identidad en tiempos de neoliberalismo*. Madrid: Editorial Egales, 2008. Impreso.
- Manickam, Samuel. "La sexualidad desafiante frente al dictador en *Tengo miedo torero*". *Hispanófila* 159.1 (2010): 39-51. Impreso.
- Muñoz, Heraldo. *Dictator's Shadow: Life Under Augusto Pinochet*. New York: Basic Books, 2008. Impreso.
- Muñoz, José Esteban. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York UP. 2009. Impreso.
- Nehru, Jawaharlal. *The Discovery of India*. New York: The John Day Company, 1946. Impreso.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen. "Historia, intrahistoria y ficción: posibilidades de lo novelesco en tres obras del fin del siglo XX." *Literatura hispanoamericana del siglo XX—historia y maravilla*. Málaga: U de Málaga, 2006. Impreso.
- Vinkatesh, Vinodh. "Gender, Patriarchy, and the Pen(is) in Three Writings of Latin American History". *Chasqui* 40.2 (2011): 95-107. Impreso.