

Universitat Autònoma de Barcelona

Màster Oficial de Literatura Comparada: Estudis Literaris i Culturals

Poéticas-políticas en Chile durante los últimos cuarenta años.

Directora del trabajo:
Dra. Meri Torras

Trabajo de Fin de Máster
presentado por Ángela Segovia Soriano

//8 de septiembre 2013//

procedentes de espacios heterogéneos y aparentemente inconexos”¹⁶². La simulación, que aparece como “opacidad inicial”¹⁶³, permite conectar aquello “siniestro”, irrepresentable, oculto, inalcanzable, con cierto desvelo o despliegue, pero sólo a condición de un desvío o desplazamiento del sujeto implicado en este intercambio. El retorno, como ya intuíamos, a ese objeto (a) lacaniano, a esa pérdida, a ese resto inconcebible, no se dibuja en línea recta, sino (a)lternamente, mediante el desvío. Se observa aquí la aporía que del Sarto vislumbraba: si sólo desde la imposibilidad críptica y barroca de la simulación (que es también cierta anamorfosis) se alcanza a tocar ese otro objeto anamórfico, ¿dónde se resuelve el encadenamiento de anamorfosis? Más bien no se resuelve, lo barroco asimila la frustración de no poder alcanzar y desentrañar el objeto deseado pero mantiene la actividad deseante, su suplementariedad; y sólo a través de esa superabundancia toca eso otro que se inscribe, se incluye de algún modo, en el devenir desplegado de su escritura, eso deseado. Añadiríamos, vinculando estas secuencias con lo ya expuesto sobre itetabilidad y producción de diferencia, que la dinámica barroca de merodeo desplegado de la anamorfosis, es también una operación productora de diferencias. Aquí recae su importancia política; la desocultación tal vez no sea revelación de lo oculto inaccesible, pero sí es una manera de traer a la escena cambiante de la reflexión histórica aquello que es permanentemente arrastrado a los márgenes, desechado, desahuciado. Por lo que sólo desde una memoria como producción, constante generadora de reescrituras, de diferencias, es posible deshacer las jerarquías totalizantes de la representación histórica. La permanencia en cierto margen como vértice de acción asegura la movilidad de esta rebeldía que no cesa, y los desvíos crípticos de los imaginarios poéticos hacen posible su expresión ilimitada.

Esta cartografía de residuos y viajes deseantes se aprecia de manera ejemplar en la novela *Tengo miedo torero* del escritor, artista y performer Pedro Lemebel, quien además se declara a sí misma¹⁶⁴ adscrito “al barroco latinoamericano, donde se trabaja con el desdoblamiento del lenguaje”¹⁶⁵. La novela, publicada en 2001, recupera una serie de páginas que fueron escritas en los ochenta y permanecieron ocultas entre “abanicos y cosméticos”¹⁶⁶. Su fecha inscrita, simbólicamente, es la del atentado –emboscada– que realizó el Frente Patriótico Manuel

¹⁶² Sarduy, Severo. *La simulación*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1982, p.8

¹⁶³ *Ibidem*, p. 29

¹⁶⁴ Propongo utilizar indistintamente el femenino o el masculino para referirme a la autor tal y cómo él misma lo hace en sus textos y entrevistas, así como en la novela.

¹⁶⁵ En la entrevista hecha por Angélica Rivera, “Las Últimas Noticias”, viernes 13 de abril de 2001. En web <http://letras.s5.com/lemebel11.htm>

¹⁶⁶ En la entrevista hecha por Faride Zerán, “Rocinante” N°30, abril de 2001. En web <http://www.letras.s5.com/pl180705.htm>

Rodríguez contra Pinochet en la cuesta de las Achupallas: 7 de septiembre de 1986. Pero el acontecimiento histórico se ha travestido de teatralidad acusando una ficcionalización radical, que no es tanto una estrategia narrativa como una apuesta política. Se trata de una reescritura gay del período de la dictadura chilena, de una reescritura popular y una recuperación afectiva que emplea el melodrama, los boleros, tangos y coplas, la estética cursi de telenovela para reencontrar hablas desechadas por la seriedad de las construcciones sociológicas e históricas. Estas propuestas poético-políticas son enunciadas contestatariamente en el *MANIFIESTO (hablo por mi diferencia)* que Lemebel leyó como parte de una intervención en un acto político de la izquierda en Septiembre de 1986, en Santiago de Chile (sobra re-señalar la coincidencia de las fechas, la simbólica de la novela y la real de la acción-manifiesto): “hablo de ternura compañero...mi hombría no la recibí del partido...porque me rechazaron con risitas...mi hombría es aceptarme diferente...yo no pongo la otra mejilla...pongo el culo compañero...y esa es mi venganza...yo no voy a cambiar por el marxismo...que me rechazó tantas veces”

Las poéticas de postdictadura, a pesar de seguir apegadas a esas fechas traumáticas de la dictadura, avanzan al introducir en sus reescrituras nuevos espectros (en el sentido fantasmático), nuevos cuerpos y narrativas que habían sido rechazadas o simplemente pasadas por alto. Llega el momento de nombrar nuevas violencias. Atrás queda la indecidibilidad radical de las escrituras veladas, y se abre el paso a formulaciones igualmente abiertas a la diseminación pero más ligadas a cierta espontaneidad popular que había sido negada por el traumatismo del golpe.

El travestismo es la operación fundamental en *Tengo miedo torero*: su protagonista, la Loca del frente, transita entre los ámbitos de lo masculino y de lo femenino, se nombra él y ella. Antes de pasar a reflexionar sobre este travestimiento de la narrativa de Lemebel detengámonos un momento en la consideración de este personaje carente de nombre propio: la loca del frente, algunas veces simplemente la loca. Este sintagma reúne la figura de la loca, travesti radical, con la milicia del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) y hace posible una convivencia que desde muchas institucionalizaciones del marxismo podría considerarse imposible. Esa es la primera reivindicación del nombre, proyectada en la historia narrada. La segunda es la de inclusión, la de enunciación colectiva, que al rechazar la singularidad del nombre propio, se convierte en plataforma reivindicatoria para una pluralidad de sujetos/cuerpos: “Por eso no tiene nombre, porque en ella se agolpan todos los nombres del travestismo o del folclore

maripozón...no quise personificar demasiado a la loca del frente, precisamente para repartir su gran capacidad amatoria o deseante”¹⁶⁷

Señala Sarduy en *La simulación* que el “travestí” no copia, sino que simula, esto es, no se acopla a una norma que decida la metáfora: “el travestimiento...impreso en la pulsión ilimitada de metamorfosis...no se reduce a la imitación de un modelo real, determinado, sino que se precipita en la persecución de una irrealidad infinita”¹⁶⁸; por ello la finalidad última del acto travesti no es un cambio de género, el paso de una masculinidad a una feminidad, “la mujer (o el hombre)¹⁶⁹ no es el límite donde se detiene la simulación”¹⁷⁰. En la simulación del travestimiento, “la dicotomía y oposición de los sexos queda abolida”¹⁷¹, la línea se difumina. Se dibuja la boca sobre la boca, el ojo sobre el ojo, el gesto sobre el gesto, hay un trabajo de superposición que desdibuja las identificaciones estándares. Igual que los personajes de la novela se travisten, o más bien, *son travistiéndose* (en gerundio por su propia transformatividad nunca detenida en una fijación), el propio lenguaje se traviste también: “Es como devolver perlas al mar, concluyó sacudiendo las flores, esparciendo chispas de vidrio en el aire carnavalizado por su gesto travesti”¹⁷²

Por otra parte la estructura narrativa se adultera con el entremezclamiento de letras de boleros, tangos y coplas que acompañan los dramas exageradamente interpretados por esta reina mariflor, la loca del frente, toda ella teatralidad. Este teatro que potencia la sensación ficticia del texto y su dramatismo, no sólo se aprecia en los monólogos sulfurados de la loca, también en las acotaciones que remarcan la emotividad del momento: “Porque en el fondo (*con un sollozo en la burbuja de la voz*) tú nunca me tomaste en serio”¹⁷³, “¡Ay Carlos (*con infantil timidez*), esas palabras me asustan, se parecen a las que repiten las noticias de la Radio Cooperativa (*mirándolo con miedo cinematográfico*)”¹⁷⁴. La teatralidad de la loca le lleva a asumir su vida como una composición escenográfica, absolutamente adornada, plena de objetos decorativos que desaten impulsos de fantasía. El propio lenguaje se vuelve materia adornable y las sonoridades cantarinas y floridas surgen en abundancia:

¹⁶⁷ En la entrevista hecha por Faride Zerán, “Rocinante” N°30, abril de 2001. En web <http://www.letras.s5.com/pl180705.htm>

¹⁶⁸ Sarduy, Severo. *La simulación*, p. 14

¹⁶⁹ El paréntesis es mío

¹⁷⁰ Sarduy, Severo. *La simulación*, p. 65

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 65

¹⁷² Lemebel, Pedro. *Tengo miedo torero*, Anagrama, 2001, p. 36

¹⁷³ *Ibidem*, p. 120

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 121

Amores de folletín, de panfleto arrugado, amores perdidos, rastrojeados en la guaracha plañidera del maricón sólo, 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 refifí, entretejido, hilvanado en los respuntes de su propia trama. Tan solo, tan encapullado en su propia red, que ni siquiera podía no llorar no habiendo un espectador que apreciara el esfuerzo de escenografiar una lágrima.¹⁷⁵

Se aprecia en este fragmento el procedimiento de artificialización textual por proliferación propio del barroco (“obliterar el significante de un significado pero no reemplazándolo por otro...sino por una cadena de significantes”¹⁷⁶). La loca confiesa su teatralización que a menudo es una estrategia para provocar la reacción del tibio, del pasivo (afectivamente) Carlos, integrante secreto del FPMR, y objeto del deseo y del amor de la loca. La trama sobre la que la novela despliega sus adornos, sus enredos y puestas en escena, aborda la relación entre estos dos personajes a partir del momento en que Carlos, aprovechando el enamoramiento de la loca comienza a pedirle que le guarde “cajas de libros” y que acoja en su casa las misteriosas reuniones de sus compañeros universitarios, excusándose siempre en sus “después te explico”, “tú no entiendes”, “mañana conversamos”. De esta manera lo que para la loca es una batalla en el campo del amor y del deseo, para Carlos es una batalla por la Patria, y lo que la loca está dispuesta a hacer por Carlos (arriesgando su vida en ello), es lo que Carlos está dispuesto a hacer por la liberación de la Patria. Un último elemento a señalar del texto antes citado: la loca, dice, se siente “atrapado en su telaraña melancólica de rizos y embelecos”. La melancolía es desde luego parte del enrevesado teatro de esta loca, una melancolía cuyo objeto de retornancia obsesiva es un ideal del amor proyectado por los boleros y las fantasías melodramáticas, ideal fracturado por la propia historia traumática del amor violento (violación y maltrato paternos) del que es víctima el personaje.

Como se va apreciando, los distintos universos que van incorporándose al texto van pasando el filtro de la reescritura gay. Si durante todos los años de la dictadura y la postdictadura las versiones de la historia se dividieron entre la oficial dictatorial y la oposicional de la izquierda tradicional, en *Tengo miedo torero*, hay un pliegue intermediario que pone en contacto ambos

¹⁷⁵.Ibidem, p. 36

¹⁷⁶ Sarduy, Severo. *El barroco y el neobarroco*

espacios (dictatorial y opositor) en una denuncia que los abarca a los dos. El imaginario travesti, marica, les exige explicaciones, o al menos, un lugar en su historia. Desde luego esta reivindicación no es absolutamente paralela, como ya iremos viendo, pues las locas de Lemebel tienen mucho en común con las defensas de los milicianos revolucionarios, ya que son personajes de clase baja, procedentes del lumpen, doblemente rechazados. De esta manera, las partes del texto concedidas a narrar escenas de la cotidianeidad del Dictador están casi siempre implicadas en la tarea de pasar el filtro gay. Varios son los elementos a considerar en esta operación, en primer lugar la presencia dominante de la Primera Dama sobre el Dictador: el aplastamiento del General por medio de su performance cotorra, la verborrea sobreabundante, su escenificación parloteante, acompañada siempre por la sombra de Gonza (estilista y tarotista), son el castigo del Dictador. Por otra parte la novela da cuenta de toda una serie de actos nerviosamente homofóbicos por parte del Dictador, como si se aplicara una lupa congregante sobre esos fragmentos del odio también excesivo (y teatralizado) acumulado en el lamentable personaje de Pinochet. Incluyo algunos ejemplos abajo:

Te acuerdas de aquella pareja del sombrero amarillo, cuando veníamos? Dos degenerados tomando el sol en mi camino. A vista y paciencia de todo el mundo. Como si no bastara con los comunistas, ahora son los homosexuales exhibiéndose en el campo, haciendo todas sus cochinas al aire libre. Es el colmo. Eso sí que no lo iba a soportar.¹⁷⁷

¿Y de dónde salió este pájaro afeminado?...Lo recomendó el coronel Abarzúa, mi General. A la mierda el coronel Abarzúa. No sabe usted que estos tipos traen mala suerte, y quizás qué tragedia nos espera este fin de semana. ¿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...isáquelo inmediatamente de aquí y lo da de baja! No soporto verlo mariconeando en mi jardín.¹⁷⁸

A medida que la novela avanza los fragmentos de las historias del Dictador y de la loca se van acortando y entremezclándose con mayor rapidez dando cuenta de los acercamientos y cruces que se producen entre ambas narraciones, entre los que destaca precisamente el atentado, núcleo donde se concentra el cruce entre los tres vértices de la narración: el Frente, la loca y Pinochet. Pero mientras que Pinochet aparece cada vez más patético, más homófobo, más

¹⁷⁷ Lemebel, Pedro. *Op. Cit.*, p. 46

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 141

enrabiado; las líneas que van uniendo la historia de la loca con la historia del Frente se van fortaleciendo, el “romance” entre Carlos y la loca se acelera abriendo huecos a la posibilidad y aunque al principio el Frente se aprovechó de la ingenuidad, también teatralizada, de la loca, al final el Frente comienza a dejarse contagiar por los travestimientos cursis y melancólicos de la loca, siendo el símbolo de esto la contraseña que eligen Carlos y la loca para comunicarse en la clandestinidad, y que es, claro, la letra de una copla: tengo miedo torero. Contrastan además la fiereza con la que el Dictador se apega a su uniforme (a pesar de los fervorosos ruegos de la Primera Dama para convencerlo de que alguna vez se lo saque y se ponga un traje “normal”), y la soltura con que los frentistas se disfrazan y varían sus identidades, tal y como lo hace la loca del frente. La identificación entre homosexuales y guerrilleros llega a ser total cuando el Dictador asume que “ese Frente Patriótico Manuel Rodríguez...son puros cabros maricones que tiran piedras, cantan canciones de la Violeta Parra y leen poesías”. Se concreta así otro odio del dictador, además del odio a los “maricas” y a los “marxistas”, el odio a la poesía: “yo odio la poesía, como le dije a ese periodista güevón que me preguntó si leía a Neruda”¹⁷⁹, quedando unidos los tres campos (la guerrilla, el mundo travesti y la poesía) por las líneas de solidaridad que los enfrentan a su enemigo común.

El último espacio de travestimiento identitario de los frentistas pasa por el cambio de nombres, tal y como se hace en los shows travestis: “Yo prefiero, por seguridad, que me conozcas por Carlos que es mi chapa. ¿Y qué es eso de chapa? Algo así como un apodo, un seudónimo. Cuando yo hacía show travesti usaba seudónimo, nombre de fantasía le dicen los colas”¹⁸⁰, aunque, como se aprecia, siempre queda latente cierta distancia entre la visión fantasiosa y amatoria de la loca, representante del mundo marica y travesti, y la visión seria y utilitaria de los revolucionarios.

Una de las materialidades más simbólicas de lo barroco y travesti en la novela de Lemebel se concentra en las imágenes de los manteles que la loca borda con sus atiborradas fantasías de pájaros, flores y angelitos. Los manteles (material que se pliega y despliega) travisten, ocultan, deforman el armamento introducido por el FPMR en la casa de la loca, lo transforman en mobiliario: columnas, mesas, “separadores de espacio”, todo aquello que la imaginación de la loca pueda diseñar con los pesados objetos de contrabando. Esa superposición suplementaria de los paños y manteles sobre el armamento, esa simulación, es la anamorfosis del

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 125

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 121

acontecimiento histórico, la fecha vuelve a ser inasible, y queda impregnado en ellos (manteles y trapos) el enigma “siniestro” de una violencia radical:

Algo **intangible** se apoderaba de la casa a medida que avanzaba el día. Algo **siniestro** la aguardaba al abrir una puerta, al entrar al despoblado inmóvil en que se había convertido ese espacio desde que Carlos retiró los cajones. Todos sus trapos, manteles, carpetas y cortinas yacían tirados por el suelo, y en la semipenumbra, los rayos solares arrastraban la luz cruda del medio día por los pliegues y dobleces de esos bultos, dándole apariencia humana. Algo así como un campo de batalla sembrado de **vacíos** restos.¹⁸¹

El símbolo se redondea y exalta en la imagen de un determinado mantel, uno entre todos ellos. Se trata del mantel que la loca borda para la señora Catita, esposa del general Ortúzar, que quiere dar una fiesta para conmemorar el 11 de septiembre. Este mantel representa el pliegue entre los dos mundos, el militar, por un lado, y el afectivo y rebelde por otro, pues, aunque el mantel fue bordado para la señora, la loca lo había utilizado en un picnic con Carlos (aquel en el que él tomaba fotos del lugar por donde pasaba el Dictador para ir a su casa de campo y hacía los cálculos de la emboscada; aquel en el que la loca disfrutaba por primera vez de la compañía íntima de Carlos).

Estos dos mundos están separados además por la ciudad de Santiago, urbe que la loca ha de recorrer desde su casa (casa clandestina y casa de los lujos y adornos) hasta el Barrio Alto donde viven el General y su esposa. El viaje descrito muestra la escalada jerárquica urbana, y las micros (autobuses), cápsulas móviles que recorren su diversidad, acogen la mezcla y favorecen el intercambio. Para Lemebel la ciudad es el escenario perfecto para poner en marcha “la pulsión dionisiaca del desvío”, y le sirve de metáfora “homoerótica”. La ciudad, dice, “redobla su imaginario civil en el culebreo alocado que hurga en los rincones del deseo proscrito” y la inscripción (escritura) del laberinto deseante urbano es “cosmética prófuga siempre dispuesta a traicionar el empadronamiento oficial que pestaña al compás de los semáforos dirigiendo el control ciudad-ano”¹⁸². Es por ello que los recorridos de la loca por la ciudad de Santiago siempre tienen que ver con fugas o acciones políticas subversivas: manifestarse junto a un grupo de familiares de detenidos desaparecidos, llevar un paquete de contrabando, responder a los comentarios fascistas de una mujer en el autobús o escapar de

¹⁸¹ Lemebel, Pedro. *Op. Cit.*, p.143

¹⁸² Lemebel, Pedro. “Homoeróticas urbanas (o apuntes prófugos de un pétalo coliflor)”, Rocinante Agosto 1999. En web <http://www.lettras.s5.com/lemebel37.htm>

la posible redada tras la emboscada a Pinochet. Y sin embargo, todas estas acciones parecen desdibujarse bajo un velo de ingenuidad, la loca no sabe nunca muy bien cómo acaba metida en esas acciones rebeldes y su verdadero vagabundeo urbano fantaseado siempre tiene que ver con las salidas en busca de sexo, “algún roto que se deje chupar por unas monedas”. Así es como salta de escapar de los carabineros que andan persiguiendo a los manifestantes a adentrarse en un cine prostibulario siguiendo a un desconocido. La erotización subversiva y la politización ideológica de la loca, siempre van de la mano, produciendo así el efecto de una rebeldía mayor.

Y la transformación en la conciencia política de la loca que se va manifestando poco a poco en la novela da el vuelco definitivo cuando llega a casa de doña Catita y mientras espera a que lo reciba para comprarle el mantel, tiene una horrible visión:

Primero los vio graves y ceremoniosos antes de la cena escuchando los discursos. Y luego, al primer, segundo y tercer trago, los veía desabotonándose el cuello de la guerrera relajados, palmoteándose las espaldas con los salud por la patria, los salud por la guerra, los salud por el 11 de septiembre porque habían matado a tanto marxista. A tantos jóvenes como su inocente Carlos que entonces debe haber sido un niño cuando ocurrió el golpe militar. En su cabeza de loca enamorada el chocar de las copas se transformó en estruendo de vidrios rotos y licor sangrado que corría por las bocamangas de los alegres generales...A sus ojos de loca sentimental, el blanco mantel bordado de amor lo habían convertido en un estropicio de babas y asesinatos. A sus ojos de loca hilandera, el albo lienzo era la sábana violácea de un crimen¹⁸³

Tras esta epifanía terrible la loca recupera el mantel, testigo privilegiado de su hermoso día con Carlos (el comienzo del amor y del atentado), y emprende la huida hacia los suburbios, esta fuga que se abre aquí se alargará hasta continuarse en el exilio político. En ese punto el mantel es también abandonado a su suerte, queda a disposición de la fuga del viento y el mar. El último encuentro entre Carlos y la loca sucede ya en términos clandestinos, el atentado ha sido perpetrado, y pese a llevarse la vida de todo el séquito de seguridad el frente no ha terminado con el dictador, ha fracasado. Un taxi les lleva a una playa poco conocida cerca de Valparaíso y vuelven a hacer un picnic, la loca pone el mantel querido, símbolo de su concienciación política y de la relación entre ellos, símbolo de la comunión entre el acto de amor y el acto revolucionario y símbolo también de lo barroco por su naturaleza plegable y

¹⁸³ Lemebel, Pedro. *Tengo miedo torero*, p. 60-61

desplegable. Pero cuando se marchan de la playa la loca deja atrás el mantel, “¿Te fijas cariño que a mí también me falló el atentado?”¹⁸⁴, dice mientras se alejan, y en ese irse, cada uno hacia un lugar de salvaguarda, en ese abandonar el mantel, la loca abandona también un poco de aquella conciencia política marxista que surgió de su amor por Carlos, porque al fin y al cabo ella “no va a cambiar por el marxismo...que *la* rechazó tantas veces”.

2. La violencia del campo literario, o la LITERATURA como monstruo

pero de la violencia, de la verdadera violencia, no se puede escapar, al menos no nosotros, los nacidos en Latinoamérica en la década de los cincuenta, los que rondábamos los veinte cuando murió Salvador Allende

Roberto Bolaño

No creo que sea generalizar demasiado decir que la violencia, bajo sus infinitas máscaras posibles, es una de las constantes que se aprecian en la obra de Roberto Bolaño. Su vislumbre apocalíptico de Santa Teresa/Juárez, agujero del mal, supuso una verdadera alegoría de la potencia desorbitada de la violencia en nuestro/s mundo/s. Otra de las grandes constantes de su literatura es la reflexión llamada “metaliteraria”. Es un hecho entonces que podremos encontrar numerosos escenarios donde violencia y literatura sean el blanco de su escritura: el duelo de espadas entre Belano y Echavarne (escritor y crítico) en una playa de Barcelona, reflejo deforme de la batalla entre don Quijote y el caballero de la Blanca Luna; las peleas de los real visceralistas con los acólitos de Octavio Paz y con los poetas neoestalinistas; la presencia de editores que son gigantes controladores del panorama literario, etc.

Entre todos estos escenarios nos interesan sobre todo aquellos que recogen la situación literaria –sus violencias e impregnaciones políticas–, acotada por el marco de la dictadura chilena. Hay dos libros que cumplen específicamente estos dos requisitos: *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*. De nuevo es apreciable la apertura productiva de este acto de memoria que hace entrar al juego de las violencias de la dictadura chilena, aquellos elementos que no habían sido nombrados.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 194