



CATEDRAL TOMADA

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana ∞ Journal of Latin American Literary Criticism

Hernán José Morales
Universidad Nacional de Mar del Plata

Palabra travesti en Pedro Lemebel.

Resumen

En los textos de Lemebel, la palabra se funda en una concepción del travestismo en la que se patentiza la disolución de fronteras como emblema de los cruces de los sujetos urbanos de la ciudad contemporánea. En ese sentido, dichos cruces construyen texturas del desplazamiento - desde lo genérico, lo textual y lo temático - fundantes de una poética desestabilizadora, exótica y neobarroca.

Palabras claves

Travestismo, metáfora, Lemebel, Neobarroco.

Abstract

In Lemebel texts, the word is based on a conception of transvestism in which the dissolution of boundaries is made evident as an emblem of urban crossings subject of the contemporary city. In that sense, these crossings built textures shift from the generic, the textual and the theme that make that writing a destabilizing, exotic and neo-baroque poetics.

Keywords

Transvestism, metaphor, Lemebel, Neobarroco

El escritor chileno Pedro Lemebel constituye una de las figuras más emblemáticas y destacadas de la literatura latinoamericana de las últimas décadas, no solo por el valor literario de sus textos sino también por su concepción del acto poético en la que se conjugan escritura y hecho artístico. Recordemos las

múltiples performances que hilvanan el conjunto de sus crónicas urbanas, novelas, diálogos, lecturas, manifestaciones que transforman su ejercicio poético en un modo particular y personal de ejercer la labor de escritor. Quizás en esa misma particularidad se devela la esencia descontracturada y transgresora de un escritor desafiando la hegemonía de un mundo, a través de sus ojos, entendido como colonización masculina, un mundo opresor. Esta dimensión se metaforiza en el título de este artículo porque la palabra travesti es un juego de ocultamiento y develaciones donde prima la espectacularidad del artificio, donde el maquillaje y el disfraz, en aparente distorsión, dejan al descubierto la esencia misma de la palabra desde su complejidad semiótica. Lo travesti metaforiza la multiplicidad del proceso de sentido, es el desplazamiento, lo tensional y en ese guiño el personaje Pedro Lemebel escritor se construye también como figura ambigua en un gesto de resistencia.

En este recorrido, bajo esa perspectiva del desplazamiento, analizo algunas figuraciones travestis que se construyen en la novela *Tengo miedo torero* (2002). Dentro de ellas, enfatizo la presencia de lo borroso en este texto y como categoría fundante dentro de la propia poética de Lemebel; esto es, una escritura concebida desde su artificio como travesti, dado que en ella se corren las fronteras genéricas, textuales, etc. Y en esos múltiples cruces, la metáfora emblemática el travestismo por su esencia misma como recurso poético que desplaza sentidos desde el disfraz, el ocultamiento; así como también las categorías narrativas se desplazan a las zonas de lo poético en la sonoridad construida desde figuraciones travestis como, por ejemplo, la de brócoli mariflor quien deja de ser personaje de la novela para volverse significante, ritmo, un otro indescifrable. Finalmente, luego de ese recorrido, pretendo colocar la poética de lo travesti en consonancia con la escritura neobarroca o neobarrosa, una filiación de Lemebel con otras texturas del desplazamiento, como síntoma de las nuevas prácticas identitarias y escriturales de las últimas décadas en el contexto de las crisis sociales, económicas y políticas.



Texturas borrosas

Las textualidades travestis de Lemebel construyen una figuración de la ciudad en sus múltiples sujetos que emergen desde lo marginal, la homosexualidad, el travestismo prostibulario como una forma de resistencia, respecto de cánones hegemónicos normalizadores. Miradas, lugares, encuentros, que asoman desde máscaras en una poética que desestabiliza, que pone en escena el rigor de la tragedia pero desde lo poético para subvertir los órdenes sociales duramente establecidos por el mundo contemporáneo.

La novela *Tengo miedo torero* (2002) resulta emblemática respecto de esos cruces que se imbrican en la fisonomía escrituraria de Lemebel. La travestización opera como imagen de desplazamiento¹ entre fronteras desde varias dimensiones: lo genérico, lo textual, lo temático. El comienzo de la novela anticipa estas tensiones a partir de las palabras iniciales a modo de advertencia donde no sabemos quién, desde la alusión metaficcional sobre las condiciones de escritura, menciona que la novela surge como el resultado de 20 páginas escritas a fines de los 80, como páginas que permanecieron traspapeladas entre objetos (siempre vinculados con lo femenino y lo travesti) que maquillaron la “caligrafía romancera de sus letras” (Lemebel 5), una voz que travestiza y emparenta la forma cronista-narrador, en una disolución de sus categorías. Las páginas mezcladas entre abanicos y otros objetos anticiparían, desde una notación en apariencia fortuita, una concepción de escritura homologada a prácticas y productos que aquí se ven unidos a la literatura; pero esos elementos que se mezclan no son productos del azar, sino que contribuyen a una transformación

¹ Esta perspectiva parte de un trabajo sobre Lemebel de mi autoría publicado en el libro “Viaje y relato en Latinoamérica”.

que aquí conllevaría la idea de desplazamiento en tanto que *traspapelar* implica precisamente confundir o perderse.

Según muestra la referencia, las páginas traspapeladas habrían sido olvidadas allí por confusión; sin embargo, lo hacen entre elementos que cobran importancia para el universo semántico de Lemebel, de ahí que ese mismo acto podría leerse con la intención de ser producido de forma ostensible. Entre los objetos, aparece el abanico, un elemento que se destaca: al abrirse y cerrarse, forma semicírculo y se repliega, es un objeto que muta en su puesta en uso, que oculta y devela fisonomías (la propia, la de quien lo porta) a efectos de cierta seducción. Esta figuración resulta una metáfora del proceso de escritura en Lemebel, por el cual las palabras (y el sujeto) se ven reforzadas en sus cualidades, se transforman y desdibujan, travisten su cara al maquillarse y asumir ropajes o texturas diferentes para seducir; repitiendo el juego de ocultar y develar, se desplazan de codificaciones conocidas y sitúan en otros lugares (nos desplazan).

En la cita los cosméticos manchan “de rouge la caligrafía romancera de sus letras” (Lemebel 5), lo que implica una transformación (por agregado); la mancha colorea y reviste de distinta fisonomía algo, en este caso “la caligrafía”, la imagen que en sí es puro trazo, aunque aquí concentra el peso completo de una escritura definida entonces hacia lo visual, como el dibujo, contorno o filigrana, y hacia lo auditivo, hacia la canción en la hoja en blanco. Queda subrayado este desplazamiento cuando en determinados pasajes se ve la inserción fehaciente de “letras” de canciones que entran el discurso, tal como anticipa el título de la novela (*Tengo miedo torero*). Por un lado, son significaciones que se adosan y remedan las bandas del abanico mencionado; a la par refuerzan esa concepción de lo literario vinculado con lo visual y lo musical, con el romance, el melodrama, el cine y la cultura popular. Por otro, dicha alusión las letras de canciones que pueblan tramos de la escritura opera como una serie de incrustaciones potenciando el discurso en tanto tejido con relieve, en donde la palabra generadora se hila con otras experiencias artísticas y adquiere resonancia, en una textura barroca que concentra diversos aglutinamientos. La escritura de Lemebel



se vuelve así un espesor que integra el disfraz, la caligrafía, la literatura, el romance, todos autorreferenciados y construyendo una particular identidad.

...Como una chiquilla enguindada de rubor, como una caracola antigua enroscada en sus brazos, a centímetros de su corazón haciendo tic-tac tic-tac, como un explosivo de pasión enguantado, por su estética de brócoli mariflor:

*Detén el tiempo en tus manos,
Haz esta noche perpetua.
Para que nunca se vaya de mí,
Para que nunca amanezca. (22)*

El fragmento evidencia la densidad de un desarrollo que rompe con una concepción lineal de relato al establecer una superposición que espesa y acumula voces en un fragmento devenido en “cuadro”; la canción incrustada en el suceder, contribuye a la puesta musicalizando lo que se narra, a la manera teatral o cinematográfica: la chiquilla mariflor se abraza a su amante al compás de las estrofas que suenan y también envuelven ese breve acto; música, palabra, imagen se cruzan, se fusionan y alteran la índole convencional de la materia escrita. Más aún, el repentino cambio tipográfico pone en evidencia cómo la voz narrativa se agrieta; así el discurso incorpora voces que narran a dos tiempos, como si hubiera un telón de fondo sosteniendo la trama. Dice la letra de la canción:

Tengo miedo, torero / tengo miedo cuando se abre tu capote / tengo miedo torero / de que el borde de la tarde, el temido grito flote / pero cuando torero / jugueteas con la muerte yo me olvido de mi miedo / y en ti creo torero, / te jaleo torero / olé torero.



Y el paso doble podría leerse como una réplica en miniatura, y en otro registro, de la propia historia de la loca, ya que esta novela ficcionaliza la relación amorosa entre dos homosexuales en el contexto de la dictadura, quienes atraviesan esos días de modo diferente. Por un lado, la *loca* sin nombre propio, sueña con una vida de artista, recolecta en su memoria plumas y tonadas de amor en boca de Sara Montiel; por otro, Carlos, un militante del Frente Manuel Rodríguez, “envuelve” a la loca en lo clandestino, en la lucha armada, sin que ella se dé cuenta casi. En el rodeo sobre el campo - como dice la canción - la loca tendrá a su torero que desafía la muerte y lo establecido, el hombre con quien logrará realizar su sueño de mujer atrapada, su sueño artista. La canción no es entonces una más de las que se acoplan en el relato, tampoco es un decorado como los del abanico, sino la síntesis de la historia personal *del -la* protagonista, otro modo, alusivo, de contarla.

Al leer con detenimiento el fragmento citado, en la descripción que antecede a la estrofa de la canción se observa un trabajo minucioso sobre el aspecto fónico que remite a una concepción del signo en tanto sonido; la forma y el contenido se tensionan y por momentos la primera devora lo segundo, un gesto que también desplaza la impronta puramente narrativa del texto. El efecto de musicalización se produce a partir del ritmo y del empleo de ciertos términos, onomatopeyas y sintagmas que, debido a los fonemas o grupos que los componen (ch, ll, qu, etc.), provocan un alza sonora en la lectura. La puntuación y los acentos marcan las quiebras: por ejemplo, la frase *brócoli mariflor*, desde el acento de cada término, sumado a los grupos fónicos de cada palabra, permite que surja un “sentido” sonoro, el cual adosado al componente semántico, subraya un carácter rebelde y provocador en el barroquismo de su forma (pensemos en la imagen de *brócoli mariflor* y sus posibles asociaciones). Estas operatorias, al generar sonoridad, articulan una impronta de oralidad en la escritura: la línea narrativa se enriquece desde la forma que el lenguaje adopta cuando se suman registros, prácticas y voces que, al conjugarse, obligan a una lectura en voz alta (sin olvidar que, a la par, las imágenes de tinte pictórico encadenadas, construyen



también un relato “dibujado” capaz de “verse”), delatando la complejidad constructiva sobre todo en las suspensiones, en los retratos, cuadros o imágenes desbordantes. La sonoridad dada por las canciones que se acoplan y los procedimientos mencionados propician un efecto de diálogo con un bajo continuo², pulso que acompaña el suceder, como si la palabra perdiera su calidad de *lo escrito* para volverse *lo oído*, música y ritmo. Y si el título de la novela revela la historia, por su parte la loca constantemente refiere, desde sus prácticas, a la “biblioteca melódica”, un repertorio musical que deriva en nuevas ampliaciones de lo narrado, porque se entretajan los órdenes de lo que sucede y su posible asociación con otros títulos o pasajes de canciones: *Tengo miedo torero* adquiere así un telón de fondo melódico sin el cual su existencia no sería posible.

La narración interferida por la escenificación, el cuadro y la puesta en primer plano, como una dinámica de composición hojaldrada, se repite en el recurrente empleo de la metáfora como procedimiento eficaz. Esto parece formalizar un motor de desplazamientos en ese discurso de registros acoplados, en especial cuando la línea narrativa encadena imágenes que remiten a otras y se postulan como capas adosadas que también cuentan; así, los límites entre discurso narrativo y poético, por ejemplo, se desdibujan y ponen en tensión cualquier categorización convencional, haciendo del texto una *materia* híbrida, extraña y provocadora.

Los desdibujamientos de categorías se proyectan desde lo temático: homosexualidad, travestismo, nuevas identidades, otras formas de lo político, el montaje y, al mismo tiempo, son coherentes con la ruptura de códigos y convenciones que edifican una palabra otra, oculta, visible en las coordenadas de

² Recordemos que el bajo continuo fue una práctica musical desarrollada en el período barroco (aproximadamente desde 1600 a 1700) cuya principal característica residía en el acompañamiento, basándose en la parte del bajo ya compuesta, a la que se sumaba una improvisación de la armonía en la parte superior. En síntesis, el bajo continuo acompañaba por medio de indicaciones o cifras, la melodía principal para lo cual resultaba fundamental poseer ciertas habilidades creativas e interpretativas. La idea de la armonía que acompaña en un continuum a una textura principal resulta un concepto asociable a la densificación discursiva visible en la escritura de Lemebel, muy hibridizada, donde los lenguajes escrito y musical se requieren.

una contra-gramática que sustenta el barroquismo de la poética de Lemebel. Dicho proceso trae aparejado sin dudas el diseño de un lector capaz de ajustar su mirada o con habilidades para desmontar máscaras del texto, desplazarse de un espacio a otro, de un ámbito conocido a zonas oscuras, a veces inciertas o enigmáticas, pero irresistibles.

*La brócoli mariflor*³

Hablar de niveles y planos, como un modo de referir la complejidad del lenguaje, lleva a pensar en la importancia de algún componente retórico que nos atañe en estas líneas, los cuales forman parte del conjunto de elementos que, al aportar sentidos en un segundo orden, engruesan el espesor de la palabra y remiten a la división entre lenguajes: denotativo y connotativo⁴. Si bien esto se ve comprometido en el uso habitual de la lengua, es fundamental respecto del lenguaje literario y de ciertas producciones donde se torna esencial para producir una tensión entre el sentido lógico y el sentido figurado, que no hace sino trasladar a un primer plano posibles conflictos y a veces referirlos en ese gesto. La metáfora es una de las figuras que importan respecto de esta tensión y específicamente en la escritura de Lemebel porque su índole permite perfilar en

³ En este sintagma se ve el particular uso que Lemebel da a ciertas palabras en la figuración del sujeto travesti y el campo visual / auditivo. El sustantivo brócoli es un término emparentado con el recurrente campo semántico que este autor construye en relación con objetos texturados de color verde: pieles, tejidos, telas. Su color, su aroma se adhieren a la figuración del sujeto travesti porque la loca es brócoli mariflor. Sin embargo las palabras en Lemebel parecen perder su contenido para volverse puro sonido provocador, puro significante; el sintagma “brócoli mariflor” construye una idea vacía que solo subsiste en la medida en que produce sonido. La acentuación y, sumado a ello, la utilización de determinados grupos consonánticos producen un sintagma “saltarino” que genera ritmo y sonoridad en la lectura, un aspecto generalmente asociado a la dimensión poética.

⁴ Michel Le Guern en su estudio sobre la metáfora y la metonimia señala que la denotación está constituida por el contenido de información lógica del lenguaje esto es “el conjunto de los elementos del lenguaje que eventualmente serían traducibles a otra lengua natural por medio de una máquina de traducir” (24) La connotación sería “el conjunto de elementos significantes que se pueden descubrir en un texto además de la denotación en sí.

esta novela, una recurrente edificación de imágenes o series de imágenes que remiten a otros conceptos desde la configuración de una semiosis ilimitada; en consecuencia, el decir se transforma en un montaje de capas y el resultado es una nueva codificación que obliga a rearmar, en el acto de lectura, diferentes entramados conceptuales a efectos de una comprensión relativamente eficaz o de sentidos más profundos que comprometen aun la productividad en marcha.

Al reparar en las primeras líneas de la novela “COMO DESCORRER UNA GASA sobre el pasado, una cortina quemada flotando por la ventana abierta de aquella casa la primavera del 86” (5), al leer la línea que subrayo, no solo se perciben los parámetros de un recordar-escribir/ pasado-presente como primer mensaje: desde nuestra mirada la frase remitiría también a una política de escritura cimentada en un modo de escribir (un sujeto) como ocultamiento, posibilidad que también empuja el ojo lector a poner en dudas las apariencias (el gesto que el sujeto productor lleva adelante). Y más aún, el sustantivo “gasa” remite a sentidos que se entrelazan en el discurso de la loca; simbólicamente, a la puesta en funcionamiento del acto de recordar, de mirar hacia el pasado y mostrarlo. También, a un destapar o despojar el propio acto de decir, que deja lo nombrado sin la red que disimula su máscara, a la manera de un juego erótico por el cual la historia descubriría una posible faceta travesti al perder la tela que la envuelve: así comienza la narración, descorriendo ese velo que pone al descubierto el artificio del proceso metafórico, deja a la vista el relato de la lucha clandestina, una parte de la historia siempre travestida, de identidad escondida a efectos de su factibilidad y de la supervivencia de quienes la encarnan.

Cuando pensamos en la metáfora, a veces, observamos su naturaleza “decorativa”. En ese sentido y en atención a la perspectiva retórica que supone una teoría basada en la sustitución, este recurso se entiende como un desvío de la normalidad, un agregado en el lenguaje⁵; sin embargo en *Tengo miedo torero* nos

⁵ Aristóteles aborda la metáfora en la *Poética* y la *Retórica*. Sostiene que en la poesía épica y en la tragedia, la metáfora cumple una “función poética”, esto es, eleva el lenguaje, lo ennoblece al alejarlo del uso natural, y desde su enfoque, es ese lenguaje elevado el adecuado para el tratamiento de los grandes temas épicos y trágicos que abordan esos géneros. Sin embargo,



parece que dicha figura constituye, además de lo anterior, una forma de organizar el discurso y en un sentido más profundo aún, de entender el “pensamiento”. George Lakoff y Mark Johnson señalan, a propósito de la metáfora, que lejos de ser un simple ornamento, se vincula con el propio conocimiento del mundo; conocemos a través de ella porque ciertos fenómenos pertenecen al espectro de lo abstracto, lo intangible, con lo cual no podemos aprehenderlos de forma inmediata o física; impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje sino también el pensamiento y la acción (Lakoff y Johnson 39). Es desde esta perspectiva que la consideramos un basamento de la novela, lo que a su vez alimenta cierta concepción sobre la idea de textualidad y de literatura en Lemebel. Se plasmaría dicho proceso para recrear un lenguaje interferido en donde categorías como poesía y narración pierden su identidad como tales, se fusionan, mutan, se vuelven algo distinto en un juego similar al travestismo, un uso al que apelamos porque nos parece pertinente dada la temática de la novela y la condición de su protagonista. De este modo, lo que se cuenta -el argumento- a veces se percibe y otras se enmascara detrás de series metafóricas que recuperan lo narrado o abren a otros sentidos para contar mucho más, en un encadenamiento infinito.

Figuraciones travestis

El personaje de la *loca* encarna la dualidad que emerge del concepto de travestismo en esta novela. Este personaje es hombre-mujer⁶ y desde lo

considera que en el discurso político, en el jurídico y en el epidíctico la metáfora cumple una “función retórica” que eleva el lenguaje para actuar sobre la persuasión, intentando modificar el pensamiento del receptor.

⁶ Marjorie Garber en *Vested Interests: Cross-Dressing & Cultural Anxiety* señala el carácter confuso del concepto de travestismo que en algún modo sustenta la imposibilidad de definición del término debido a la multiplicidad resultante en la autofiguración de este sujeto: en la subversión genérica estaría la dualidad hombre-mujer como anverso y reverso de un mismo sujeto (132).

metafórico resulta una figuración que parece motorizar esta dualidad al concentrar en sí misma la idea de superposición hacia efectos de ambigüedad. El personaje y el tropo son eficientes cuando se los pone en interacción para sostener este relato híbrido en muchos sentidos, construido a dos tiempos y direccionado hacia los dominios de lo visual y lo auditivo. Pensamos que la metáfora es funcional en este caso porque contribuye a la idea de disfraz de la palabra (el disfraz que asume la *loca* para ser lo que desea ser) al desfigurar su sentido y propiciar, desde su recurrencia, en su continuidad, otras significaciones

Carlos era tan bueno, tan dulce, tan amable. Y ella estaba tan enamorada, tan cautiva, tan sonámbula por las noches enteras que pasaba hablando con él mientras terminaban las reuniones. Largas horas de silencio mirando su fatiga de piernas olvidadas en el raso fucsia de los cojines. 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 toda algodón, toda delicadeza estiraba una almohada de espuma para acomodarlo. Entonces esa tersura, ese volante, ese plumereo del guante coliza que acercándose a su cara iba a tocarlo. (14)

El encadenamiento de imágenes que asedia la idea de travestismo se construye no solo respecto del personaje descrito sino también en la superposición de dichas imágenes que hojaldran el discurso y provocan una visión borrosa, enigmática. El discurso cristaliza en tejidos visuales y en una acumulación que nos recuerdan el maquillaje o el disfraz como procesos de la poética barroca. Las imágenes se suceden como fotografías y cuadros en una proyección filmica (“fatiga de piernas olvidadas; silencio terciopelo, espeso, aletargado de plumas; ella toda algodón; plumereo del guante coliza”). Lo “suave” protagoniza la



descripción a través de los términos enumerados y la aliteración (“Un silencio terciopelo, Un silencio espeso, plumas, y ella toda algodón, tersura, almohada de espuma, plumereo de guante coliza”). Son palabras que se encadenan para erupcionar el discurso y contraponer e suavidad de la *loca* con rusticidad del personaje de Carlos, la tersura de “ella” y la barba afilada de “él”, marcas recargadas por la dialéctica contrastiva del barroquismo. Tal como se vio antes, se suspende la narración para dibujar una imagen pictórica a través de un trabajo detallista que remeda el ejercicio caligráfico hacia la filigrana. El relato se transforma y es una escena que la “mano” de quien enuncia necesita plasmar o se permite dibujar en el lienzo. Y en ese gesto, los términos pierden su contenido para volverse puro *significante*, un “continuo sonoro” que sostiene la narración.

Allí, las voces se autoconstruyen desde otro enmascaramiento, porque la focalización se desplaza entre una tercera persona y la posición de la loca a través suyo, en un circuito también borroso; eventualmente no resulta visible el límite entre lo que señalan el enunciador y la loca por el uso recurrente del estilo indirecto libre (“Carlos era tan bueno, tan dulce, tan amable. *Y ella estaba tan enamorada*”. El subrayado es mío). Este desplazamiento se instaura cuando el enunciador se despoja de su formalidad, traviste su identidad y se vuelve *él-ella*; así pierde su unicidad, convirtiéndose en una entidad doble. El mecanismo subraya esa estrategia cimentada en la idea de lo dual, de un sujeto (palabra) capaz de enmascararse entre ropajes (metáforas) para generar una ilusión (relato).

Vale la pena recuperar, respecto del concepto de travestismo que manejamos, algunos intereses y cuestiones que se desprenden de lo desarrollado hasta aquí: en el plano temático y argumental, desde los personajes de la novela podría plantearse la ecuación travestismo-identidad-dictadura. El travestismo en sí mismo remite a una complejización del concepto de identidad de acuerdo con la imposibilidad de definición que advierte Garber por ejemplo. Desde lo sexual – genérico, lo travesti postularía a un sujeto desplazado por el antagonismo que experimenta entre una sexualidad genética y una genérica; es decir, el sujeto travesti adecua el aspecto físico a la identidad psíquica que lo define como



perteneciente al sexo opuesto, y deja de lado su sexualidad original: habría un devenir mujer en un sentido de adecuación o corrección de lo masculino que se porta y se desestima. Pero el travestismo también implica lo dual, una doble sexualidad resultante de la fusión femenino-masculino, siguiendo a Garber, la dualidad “hombre-mujer” cuya complejidad radica en la bisexualidad engendrada entre psiquis y genitalidad. En esta novela, dejado de lado ahora lo sexual-genérico que opera como eje de la trama, la forma, la escritura desde sus operatorias refrendarían la idea-eje: el texto fusiona marcas atribuidas a la narrativa y a la lírica y se constituye como materia híbrida. En consonancia, las palabras se esconden a partir de los montajes conceptuales que las metáforas producen y orientan a la pura ambigüedad, como lo hace la loca de enfrente, a la que se superpone el “frente” (y es difícil no caer en el juego de Lemebel con esta palabra), la otra sexualidad, pero también los dos bandos, lo oficial y clandestino, lo público y lo privado, es decir, temas y personajes que propician la constitución de entidades dobles.

En relación con *la-el* protagonista, el encadenamiento de imágenes y metáforas profundizan su condición híbrida y ambigua. La *loca*, la *loca del Frente*, la *loca mariflor*, *yegua coliflor*... son denominaciones que completan una colección para este sujeto posicionado *enfrente* en los sentidos que describimos recién (su género-sexualidad, estar en el “Frente Manuel Rodríguez”, incursionar en lo clandestino de la lucha contra el régimen). Las distintas fisonomías imposibilitan cancelar un nombre (lo que define) y se suman a la red de significaciones que sostienen la lectura en dos tiempos, porque se presentan como caras distintas y sucesivas que en el texto materializan una búsqueda de identidad física, pero además poética:

Y se la quedó mirando embobado, encaramada sobre una roca, con el mantel anudado en el cuello simulando una maja llovida de pájaros y angelitos. Alzando el garbo con las gafas de gata, mordiendo seductora



una florcita, con las manos enguantadas de lunares amarillos, y los dedos en el aire crispados por el gesto andaluz. (34)

Lo recibió mostrándole el raro ikebana, mientras acariciaba con su mano lagartija los contornos del acero revestidos de blondas enlutadas y moñas de cintas. (22)

Imágenes como “manos lagartija” invitan a pensar cómo el discurso, por densificación, genera necesarias desviaciones respecto de la incursión en nuevos sentidos, al remitir a lo humano - animal acoplados hacia efectos otra vez borrosos o ambiguos; así, la apelación a la frase “mano lagartija” provoca y desajusta modos de leer, propiciando aceptaciones impensadas en otros contextos. Pero “lagartija” no es un sustantivo adjetivado casual, sino una metáfora sustancial que refracta connotaciones eróticas contradictorias: la mano se desplaza ágil y recorre el cuerpo de la misma manera como el lagarto se mueve en la tierra, se escapa y reptante en el cosquilleo y la caricia fría y nerviosa, aunque siempre sexuada. Al mismo tiempo, la piel de la lagartija es de relieve, lo que el discurso propone desde su configuración. El lagarto pierde su piel y en un círculo infinito se renueva, muta, transforma su fisonomía; lo constituyen capas que cubren su superficie y caen, como el encaje envuelve el cuerpo del travesti que oscila entre la diferencia y parece tan evasivo como el animal, y en relación, como cualquier significación respecto del deseo de producirla o fijarla. Quizá por esta razón Lemebel recurre a dicho animal en algunas de sus performances, como si la lagartija fuera emblema eterno de la condición mutante, que al no cesar, es renovación continua.⁷

Como un modo de constitución de una identidad, hacia el final de la novela, *la loca* se opone a la figura del Dictador y a la dictadura; surge una figuración del desplazamiento por esa fragmentación doble (el poder y lo clandestino) visible en la organización del relato, que se escinde en dos tiempos y

⁷ Recordemos la fotografía tomada por Paz Errázuriz donde Lemebel posa junto con un cocodrilo que lleva acostado sobre su cuerpo.

nos obliga a circular entre lo diverso; por un lado el paseo de la loca sobre la ciudad chilena, los cines y la actividad sexual callejera; y, por otro, el dictador y su voz. Queda establecida de esta manera la dualidad entre dos polos que se requieren mutuamente cuando de poder se trata: el lugar de quien es su dueño y el lugar de lo clandestino-condenado. Este paralelismo argumental remata de modo ostensible el proyecto de lo dual en una escritura donde lo público-permitido y lo clandestino-privado se suceden y superponen, dejando entrever la construcción a dos tiempos simultáneos. El relato se ordena precisando marcas temporales, fechas y horas en paralelo, a partir de los dos puntos de vista (la loca y el dictador), casi como un macro estructural homologable a los patrones duales de todo el texto. De este modo, por la fragmentación que es en realidad un paralelismo, el ritmo se entrecorta en las últimas instancias y la anécdota establece las caras emblemáticas de los contrarios siempre interactuando y necesitándose, lo que remite a lo heterogéneo o la dualidad constitutiva de cualquier realidad.

De este recorrido se devela el intento de problematizar la idea de desplazamiento desde la consideración de la escritura como materialidad, de aspectos y operatorias que en *Tengo miedo torero* nos envían a lugares e interpretaciones poco frecuentes que enlazan un archivo donde las vanguardias y el neobarroco vuelven a ser operadores. Desde la mirada atenta a la estrategia que genera la novela, al discurso mismo, es posible observar el modo impecable de formular una trama desde lo dual hacia lo elusivo y ambiguo, los verdaderos protagonistas en planos y niveles distintos que travestizan la textualidad.

La serie de relaciones que construyen dispositivos funcionales como la metáfora, el tropo que elegimos en este caso, logra establecer un lenguaje recargado que refuerza una estética cercana al neobarroco, en términos de Severo Sarduy (175), un discurso donde la noción de textura prevalece por encima del gesto convencional de narrar y donde el carácter de artificio se valora como lo que vehiculiza *mucho más* en cualquier texto. En este sentido sostenemos que P. Lemebel es un narrador importante en el contexto latinoamericano



contemporáneo respecto de un modo de pensar la escritura como esa práctica que permite absorber otras, y promover operaciones notables con un lenguaje capaz de *materializar* en su puesta travestizaciones de la palabra, desplazamientos de códigos o lugares de enunciación, aperturas a lo heterogéno en diálogo o interconexión, etc. Descorrer la gasa de este discurso, descorrer la gasa revisando la organización del texto o los dispositivos que lo sostienen resulta un ejercicio que nos interesa pues va más allá de lo que se dice, va hacia la forma de decirlo, desde donde sin dudas es posible realizar alguna aportación sobre un autor que personaliza el lenguaje y su manera de contar.

Bibliografía

- Christensen, Jesper Boje. *Fondamenti di prassi del basso continuo nel secolo XVII. Metdoo basalto sulle fonti originali*. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2003.
- Fernández, Josefina. *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género*. Buenos Aires: Edhasa, 2004.
- Garber, Marjorie. *Vested interests: Cross-Dressing & Cultural Anxiety*. New York: Harper Collins, 1993.
- Lakoff, George y Mark Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Le Guern, Michel. *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra, 1973.
- Lemebel, Pedro. *Tengo miedo torero*. Buenos Aires: Planeta, 2002.
- Piston, Walter. *Armonía*. España: Span Prees, 1998.



Richard, Nelly. *Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Chile: Francisco Zegers Editor, 1993.

- *Residuos y Metaforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 1998.

Sarduy, Severo. “El barroco y el neobarroco” En: Fernández Moreno, César. *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1972.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System](#), University of Pittsburgh as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).

