



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue Moderne per la Comunicazione e la Cooperazione Internazionale
Classe LM-38

Tesi di Laurea

Entre locas y revolucionarios:hacia la decostrucción de las categorías binarias y la politicización del kitsch

Relatore
Prof. Gabriele Bizzarri
Correlatore
Prof. Emanuele Leonardi

Laureanda
Claudia Lo Vetere
n° matr.1179846 / LMLCC

Anno Accademico 2019 / 2020

Índice

Introducción.....	5
1 La performatividad de género en el Beso de la mujer araña y Tengo miedo torero	9
1.1 Autores y contexto	9
1.1.1 Manuel Puig.....	9
1.1.2 Biografía breve.....	9
1.1.3 Contexto literario.....	10
1.1.4 Pedro Lemebel.....	15
1.1.5 Biografía breve.....	15
1.1.6 Contexto literario.....	16
1.2 Performatividad.....	20
1.3 La performatividad en <i>El beso de la mujer araña</i>	36
1.3.1 Subversión de relaciones de poder en el panóptico de la prisión.	38
1.3.2 Performance cinematográfica y performatividad de género.	42
1.4 Tengo miedo torero: teatralización y performance.....	56
1.4.1 La lengua marucha, una voz travesti	59
1.4.2 Un lugar propio	60
1.4.3 El teatro de la Loca.....	61
2. Entre locas y revolucionarios.....	64
2.1 Queer en Latinoamérica.....	64
2.2 La Loca: sujeto disidente y poscolonial.....	67
2.3 Masculinidades <i>enloquecidas</i>	75
2.3.1 Hablar de y por la diferencia	75
2.3.2. La <i>locura</i> del picaflor.	80
2.3.3 La Loca del Frente y Carlos: ambigüedades secretas.	83
2.3.4 Molina y Valentín, un <i>amor negativo</i>	89
3. Revolución con rouge y purpurina: ¿Puede el kitsch volverse político?.....	96
3.1 Kitsch y camp	96

3.2 Manteles y cuplés	102
3.3 Boleros que dicen la “verdad”	108
Conclusiones	111
BIBLIOGRAFIA	114
SITOGRAFIA	121
Riassunto in italiano.....	122

Introducción

El beso de la mujer araña y *Tengo miedo torero* son dos novelas escritas respectivamente por el escritor argentino Manuel Puig y el chileno Pedro Lemebel. Resulta interesante realizar un análisis comparativo entre las dos obra porque presentan muchas características en común. Este trabajo tratará de llevar a cabo esta tarea en el marco teórico de las teorías queer, con referencia a autores como Judith Butler y Lorenzo Bernini.

En primer lugar, se aportarán algunas informaciones esenciales sobre los autores de las novelas y el contexto literario al que pertenecen. Ambos se colocan temporalmente entre los autores del post-boom, sin embargo, como se observará a lo largo de este análisis, escapan a cualquier tipo de encasillamiento en una corriente literaria definida porque su estilo narrativo tiene características particulares que superan el concepto tradicional de género literario. Además, ambos incluyen en sus novelas elementos de la cultura popular como boleros y películas.

En segundo lugar, se se considerarán el concepto de performatividad y las teorías queer. La idea de performatividad es relativamente reciente e interdisciplinar, se conoce principalmente por la propuesta teórica que ha hecho la filósofa estadounidense Judith Butler para hablar de performatividad de género y romper el esquema del binarismo masculino/femenino. Se tratará de de reconstruir brevemente la genealogía de este concepto mencionando a a los autores que han tenido mayor influencia en Butler y analizar a grandes rasgos su propuesta. En particular, se considerará la contribución del filósofo y lingüista inglés John Langshaw Austin, el cual, en su obra *Como hacer cosas con palabras*, reflexiona sobre la capacidad creadora del lenguaje y plantea su teoría de los actos de habla, que como se observará, es un punto clave en el desarrollo de la teoría de Butler en su obra *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Este libro, publicado en 1990, se puede considerar uno de los textos fundamentales para el feminismo, los estudios gays y lesbianos y las teorías queer. Por esta razón, se hará una pequeña digresión sobre el origen de la palabra “queer” tratando de colocar dichas teorías en el marco de la filosofía política crítica. A este respecto, resultará fundamental el libro del profesor Lorenzo Bernini, *Le teorie queer: un'introduzione*.

El propósito de la teoría de Butler es producir una ruptura con las categorías binarias mediante las cuales pensamos el sexo y el género, es decir que existen solamente masculino y femenino, que aceptamos sin un cuestionamiento crítico. La autora plantea que es necesario deconstruir estas dicotomías para poder desplegar la temática del género en la dimensión de la performatividad. Butler concibe el género como una construcción cultural perpetuada por la heterosexualidad obligatoria. Según ella, la performance de género, en el sentido de actuación, produce la ilusión de que hay una esencia de género que se convierte en un efecto cultural mediante la repetición ritualizada de actos. “El género conforma la identidad que se supone que es”, dice la autora.

A continuación, se intentará aplicar el concepto de performatividad a las dos novelas objeto de análisis, en particular se analizará la performance de los personajes de Molina y La Loca del Frente, dos subjetividades cuya sexualidad no encaja en el binarismo de género. Primero, se considerarán los espacios físicos donde se realizan dichas performance, con el auxilio de dos obras del filósofo francés Michel Foucault, *Vigilar y castigar* (1975) y *Erotopie* (1967). En el caso de *El beso de la mujer araña* se trata del panóptico de la prisión, por lo que se refiere a *Tengo miedo torero*, de la casa de La Loca del Frente. Posteriormente, se considerarán los elementos que contribuyen a la performance de género de los personajes. Las películas contadas por Molina en la obra de Puig y la “lengua marucha” y la teatralidad de La Loca del Frente en la de Lemebel.

En el capítulo siguiente, se intentará aclarar que quiere decir *queer* en Latinoamérica. Hablar de lo *queer* en un contexto latinoamericano significa considerar una doble perspectiva. Por un lado supone construir una mirada resistente a la heteronormatividad y por otro una visión desatada del etnocentrismo occidental. Entonces, se tratará de entender si las teorías queer, que han nacido en un contexto occidental, serían una herramienta de análisis adecuada para las subjetividades de América Latina que tiene un contexto social, étnico, político y cultural diferente del europeo y del estadounidense.

A este propósito, se realizará un análisis del personaje de la Loca, representación de la *queerness* latinoamericana, desde una perspectiva poscolonial, con referencias a autores como el filósofo Franz Fanon. Por otra parte, se considerará la obra de escritores latinoamericanos que proponen, a través de recursos literarios disidentes, una representación del sujeto de loca que no se conforma a los modelos importados del

occidente, mostrando lo que significa ser *queer* en América latina. Entre otros, destacan Nestor Perlongher, Manuel Puig y Pedro Lemebel.

Más adelante, se utilizarán los presupuestos teóricos precedentemente mencionados para el análisis de las dos Locas de las novelas, con especial énfasis en las peculiares relaciones que entretiene con los dos jóvenes guerrilleros. Al principio de las novelas, estos personajes parecen no tener nada en común. Pero, hay algo que comparten. Si por un lado las locas se encuentran en los márgenes de una sociedad que las oprime por su sexualidad inconforme, por otro lado los guerrilleros se encuentran en una condición similar por sus tendencias políticas; su utopía de cambiar el mundo les encierra y les aleja de la sociedad burguesa que pretenden derrocar. Al principio parece que en la utopía de justicia social de Valentín y Carlos no hay sitio para las personas como Molina y la Loca del Frente. Se examinarán las razones de la aparente distancia entre ellos, teniendo en cuenta el periodo histórico en el cual se desarrollan las novelas: las dictaduras militares en Argentina y Chile. En aquellos años, las reivindicaciones y luchas para alcanzar la igualdad social estaban influenciadas por el triunfo de la Revolución Cubana y de su figura emblemática: el hombre nuevo. El intento de conformarse a este individuo ideal, deja afuera de la sociedad y del proceso revolucionario a aquellos que, por varias razones, no encajan en esa construcción discursiva, por ejemplo las personas que pertenecen a la comunidad queer. Esta actitud excluyente de la izquierda fue abiertamente denunciada por Pedro Lemebel en su manifiesto *Hablo por mi diferencia*. Por este motivo, en el marco de este análisis, la lectura del manifiesto puede considerarse necesaria e incluso propedéutica para interpretar la novela del autor chileno y, por consiguiente, también para acercarse al libro de Puig, dado que presentan características comunes.

La segunda parte del capítulo se concentrará en las relaciones sentimentales que se instauran entre los protagonistas de las novelas. Se pondrá de relieve la fuerza revolucionaria del amor, que llevará a cabo un cambio en las identidades de los personajes, haciendo posible una politicización de las Locas y una queerización de los guerrilleros. En la novela *Tengo miedo torero*, la Loca del Frente y Carlos se desplazan en un juego de seducción, travestismo, favores, armas y secretos. En particular, el secreto es el hilo rojo que unirá a los dos en los varios acontecimientos que se narran en esa inusual e idealizada historia de amor.

Al leer *El beso de la mujer araña* se observa una fusión de las identidades y de los cuerpos de los dos protagonistas, se intentará comprender como es posible esta fusión considerando la estructura narrativa del texto y los cambios que se producen en los diálogos entre los dos. Se asistirá a una transformación de los personajes que en los capítulos finales de la novela quedarán el uno “diluido” en el otro. Más adelante, se intentará hacer una comparación entre una parte de la novela y un producto de la cultura popular italiana: los versos de una canción del grupo indie rock Baustelle: *l’amore negativo*; un amor que niega y limita la subjetividad para concederle la ocasión de conectarse con la alteridad. Se tratará de comprender si el amor entre Molina y Valentín puede ser considerado *negativo*.

El tercero y último capítulo, considerará los elementos de las novelas que remiten a las estéticas *kitsch* y *camp* . Ante todo, se desarrollará una breve exposición teórica de los dos estilos, gracias sobretodo a las aportaciones de Susan Sontag y su célebre ensayo: *Notas sobre lo camp*. Los elementos de estas estéticas se caracterizan por ser superficiales, frívolos y carentes de contenido. Sin embargo, se observará en las novelas una politicización del kitsch llevado a cabo por los personajes de la Loca del Frente y Molina. Se demostrará que existen revolucionarios que llevan rouge, sombreros extravagantes y cantan boleros.

1 La performatividad de género en el *Beso de la mujer araña* y *Tengo miedo torero*

1.1 Autores y contexto

1.1.1 Manuel Puig

1.1.2 Biografía breve

Manuel Puig, Hijo de Baldomero Puig y María Elena Delledonne, nació en General Villegas, una pequeña ciudad de la provincia de Buenos Aires, el 28 de diciembre de 1932. Allí pasó su infancia. Desde pequeño se sintió atraído por el cine, al mirar por primera vez una película en compañía de su madre. Desde entonces su pasatiempo favorito era asistir al Cine Teatro Español acompañado por su madre o su niñera, Kika. Veía sobretodo dramas hollywoodenses protagonizadas por celebres actrices como Eleanor Powell, Ginger Rogers, Norma Shearer, Greta Garbo y Marlene Dietrich. Siendo un adolescente comenzó a leer y coleccionar criticas cinematográficas.¹ Se mudó a la capital para llevar a cabo sus estudios secundarios en el Colegio Ward de Ramos Mejía. Se inscribió en la facultad de Arquitectura pero finalmente pasó a Filosofía y Letras.

En 1956, cuando tenía 23 años, ganó una beca para ir a Roma y tuvo la oportunidad de estudiar en el *Centro Sperimentale di Cinematografia*. Durante su estancia en Roma, Puig experimentó la revitalización del cine italiano, era la época del neorrealismo. Trabajó en varios filmes como ayudante de dirección. Colaboró con grandes directores como Vittorio de Sica y Cesare Zavattini. En 1958, se mudó a Londres y luego a Estocolmo, donde enseñó italiano y español. Poco tiempo después regresó a Roma y escribió sus primeros guiones en inglés. A comienzos de la década de 1960, regresó a Buenos Aires y continuó trabajando como ayudante de dirección y guionista. Tras varios fracasos, Puig decidió abandonar el mundo del cine para dedicarse a la escritura.

Su primera obra como escritor fue la novela *La traición de Rita Hayworth*. La empezó a escribir en 1963, durante su estancia en Nueva York, La concluyó en 1965 y participó con ella en el Concurso “Biblioteca Breve”, de la Editorial Seix Barral. Pese a que llegó a ser finalista, no alcanzó a ser publicada; logró hacerlo de modo independiente en 1968.

¹ Cfr. historia-biografia.com/manuel-puig/

En 1969, fue proclamada mejor novela por el periódico *Le Monde*.² En 1967 regresó a Buenos Aires y escribió *Boquitas Pintadas*, una novela en estilo folletín que relata la historia de un Don Juan de provincias, Juan Carlos Etchepare que entretiene relaciones con tres mujeres. Presenta una mezcla de distintos géneros, como conversaciones telefónicas, radioteatro, partes policiales, necrológicas y cartas.

En 1971, Manuel Puig y otros escritores e intelectuales argentinos, entre los cuales destacan Juan José Sebreli, Blas Matamoro y Néstor Perlongher, fundaron el Frente de Liberación Homosexual, El acuerdo fue escrito en un documento que sería repartido por toda la Argentina, y la lucha principal era por la eliminación de los códigos contravencionales y las leyes que criminalizaban y patologizaban la homosexualidad.³

En 1973 Manuel Puig se fue de Argentina, tres años antes del golpe militar. Una de las razones que lo llevaron a tomar esta decisión fue quizás lo que sucedió después la publicación de *The Buenos Aires Affair*, en el abril de este mismo año. Su novela fue víctima de la censura peronista y por lo tanto fue secuestrada. Además, al grupo parapolicial Triple A no le gustó el contenido de la novela y el escritor fue amenazado. Entonces, decidió exiliarse en México, en donde terminó *El beso de la mujer araña*, en 1976, también prohibida por la dictadura. Esta obra le otorgó un reconocimiento internacional, debido también a su trasposición cinematográfica. En 1985, el cineasta brasileño de origen argentino Héctor Babenco la llevó a la gran pantalla. William Hurt ganó el Oscar por su interpretación del personaje de Molina.

Cuando en 1983 retornó la democracia a la Argentina, Puig optó por no regresar. Continuó viviendo en Río de Janeiro hasta comienzos de 1990, cuando se instaló otra vez en México, en la ciudad de Cuernavaca, donde murió pocos meses después a la edad de 57 años, el 22 de julio, dejando inconclusa la novela *Humedad relativa: 95%*.⁴

1.1.3 Contexto literario

Manuel Puig fue uno de los escritores hispanoamericanos más representativos de siglo XX. Pertenece a la generación del boom, más bien, a lo llamado post-boom. Sus obras

² Cfr. servicios.abc.gov.ar/lainstitucion/autoresargentinos/puig.htm

³ Cfr. Máscolo T. en La Izquierda Diario. Disponible en www.laizquierdadiario.com/Frente-de-Liberacion-Homosexual-historias-de-papeles-insumisos

⁴ Cfr. historia-biografia.com/manuel-puig/

llevaron una innovación en la literatura hispanoamericana con respecto a su estructura, su lenguaje, su temática. De hecho, fue el primer escritor latinoamericano que logró insertar en las novelas elementos de la cultura popular como las formas del melodrama radioteatral, del cine, la música de consumo y de otras manifestaciones de la comunicación de masas. El escritor argentino demostró una comprensión profunda de los fenómenos comunicativos de su tiempo, se podría decir “intima”, eso porque tuvo la intuición de no rechazarlos por razones ideológicas o de etiquetarlos simplísticamente como productos cursi/baratos, sino que supo verlos como elementos decisivos en nuestra educación sentimental.⁵ Como escribe Oviedo, “Puig fue el primer novelista en asimilar y parodiar sistemáticamente la *pop culture* que tuvo una explosiva presencia entre nosotros por la década del sesenta. Hizo de ella, a la vez, una versión irónica, crítica y nostálgica.”⁶

Su trayectoria profesional empieza con el cine, quizás fue el séptimo arte que le dio los rudimentos de la habilidad del relatar, construir historias, dar forma a la personalidad de sus personajes; en cambio, su formación literaria era más limitada.

Como se ha mencionado, al principio no le interesaba la carrera literaria, el joven Manuel Puig quería ser guionista, crear películas o más precisamente

como bien lo observó la amiga de Manuel, la escritora Luisa Valenzuela, no es tanto que él admirara a Greta Garbo, sino que quería ser Greta Garbo, ser el personaje que ella interpretaba— Manuel quería vivir en una película. Puig afirmó, con su habitual ironía, que la razón de este anhelo se origina cuando se percató (empezando su vida) como un solitario y precoz niño, de que todos estamos viviendo en películas, aunque son películas que no escogemos necesariamente.⁷

En los años cincuenta escribió algunos guiones, incluso uno en inglés porque su objetivo era llegar a Hollywood; sin embargo, no tuvieron ninguna aceptación. Por esta razón decidió dedicarse a la carrera literaria aunque el cine tendrá una gran influencia en todas sus obras. El formato físico de sus novelas se compone esencialmente de diálogos, sin la intervención de un narrador externo, por lo tanto recuerda a un guión de cine. En su primera novela, por ejemplo, Los capítulos están designados como secuencias cinematográficas, dando precisas referencias de lugar y tiempo: “En casa de los padres

⁵ Cfr. Oviedo J.M. *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*, Alianza Editorial, Madrid, 2001, pp. 453-454.

⁶ Ivi, p. 453.

⁷ Jill-Levine, S. *Manuel Puig: Edipo ronda La Pampa*, University Of California, Cuadernos de literatura, en./jun., n. 31, Santa Barbara, 2012.

de Mita, La Plata 1933”, “En casa de Berto, Vallejos 1933”.⁸ Por otra parte, *El beso de la mujer araña*, novela que se tratará de analizar en este trabajo, tiene un elemento novedoso con respecto a las obras anteriores: la inclusión del tema político, justo cuando acababa de empezar la dictadura en Argentina. Por esta razón se puede decir que representa un salto cualitativo del escritor que logra combinar las formas de la cultura popular anteriormente mencionadas y sus preocupaciones políticas.

Una académica que ha analizado de manera exhaustiva la producción literaria de Manuel Puig es Jorgelina Corbatta. Una breve panorámica de su trabajo resulta interesante para tener una visión general de la obra de Puig. En *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig* analiza todas las novelas del autor argentino, “el conjunto de sus textos leído como una totalidad significativa, como un “macrorrelato” en cuyo análisis se fusionan el mundo ficcional creado por el autor y su biografía real.”⁹ El marco crítico utilizado por Jorgelina Corbatta en su libro está basado en una combinación de elementos de la crítica psicoanalítica y sociológica. Como se muestra en el título, la experiencia personal y su conexión con lo social es un factor clave en esta obra, cuyo argumento se centra en las relaciones entre individuo y sociedad sobre la base de una serie de temas que incluyen los aspectos políticos de la sexualidad, el ejercicio del poder y la autoridad en la determinación de los roles de hombres y mujeres. Estos enfoques teóricos se articulan alrededor de las nociones de “mito personal” y “mito colectivo”, constituyendo el yo personal y el yo social del autor.¹⁰

En particular, la autora utiliza el eje teórico de Charles Mauron, crítico literario y profesor en la Universidad de Aix-en-Provence, el cual fundó, a partir de la psicoanálisis, el método psicocrítico que consiste en encontrar, a través de la superposición de diferentes pasajes, el mito personal del escritor que será expresión de su personalidad inconsciente y de su evolución.¹¹ Por otro lado, la noción de “mitos colectivos” proviene del pensamiento estético italiano contemporáneo y, en particular, de la obra de Dorflinger y Umberto Eco. En este marco, se pone de relieve que los géneros de los medios de comunicación de masa

⁸ Puig, M. en José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*, cit.

⁹ Asnes, M.L. *Manuel Puig. Mito personal, historia y ficción* by Jorgelina Corbatta, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2010.

¹⁰ Ponce, N. sobre Jorgelina Corbatta, *Manuel Puig. Mito personal, historia y ficción*, *Revista Iberoamericana*.

Disponible en: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6775>

¹¹ Cfr. Enciclopedia Treccani, en línea <https://www.treccani.it/enciclopedia/charles-mauron/>

que utiliza Manuel Puig representan un imaginario colectivo mediante el cual se plasman estilos de vida, ideas e ideologías, modos de decir y conductas. De acuerdo con Corbatta, la elección de una forma u otra depende del deseo del autor de descifrar un contenido, de resolver un problema. Este método de solucionar un énigma casi como si fuera una investigación, logra el entrecruzamiento de su ficción narrativa con sus preocupaciones íntimas y el imaginario de una época. Corbatta divide las novelas de Puig en tres ciclos que van de lo general al particular. El ciclo de Coronel Vallejos que comprende las novelas *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas*; el segundo, que se refiere a Buenos Aires e incluye *The Buenos Aires affair* y *El beso de la mujer araña*; y finalmente, el ciclo americano, que comprende *Pubis angelical*, que el autor escribió durante su estancia en México, *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (EE.UU.) y *Sangre de amor correspondido* (Brasil). A lo largo de los tres ciclos se puede observar la evolución del mito personal del escritor que emerge desde la infancia en el pueblo. De hecho, el joven Manuel empezó a reflexionar sobre la inadecuación de los roles de género impuestos por la sociedad observando a sus padres. Según las propias declaraciones de Puig recogidas por Corbatta, su padre era un hombre inseguro, menos instruido que su madre y tenía que ajustarse al papel de hombre fuerte que le imponía la sociedad. Su madre, en cambio, había terminado los estudios universitarios y era el verdadero pilar de la familia. A pesar de ello, se veía obligada a aceptar el papel de mujer débil y sometida. . A partir de esta situación familiar, elige ponerse del lado del más débil, en un campo de investigación que sucesivamente, excederá lo familiar para abarcar lo político, lo sexual y el aparato cultural. El “mito personal” de Puig asume diversos aspectos ejemplificados en los personajes de sus novelas, a través del uso de diversas formas mediáticas que modelan la relación dominador/dominado partiendo de lo biográfico hasta llegar a lo social. Puig se vale de la apropiación de géneros tales como el radioteatro, los boleros y el tango, el folletín, entre otros, para rescatarlos y mostrar que sostienen y vehiculan el imaginario colectivo. Los personajes, entonces, no tienen tan importancia en sí mismos sino por el uso, la interpretación y expresión que elaboran del lenguaje de los mass media que los componen. El uso de este “lenguaje de segunda mano” sirve a Puig para hablar de lo que llama “la ideología de la gran pasión”, es decir una manera de expresarse de la clase media argentina que usa modelos de conducta provenientes del cine, el cancionero, la “novela rosa” y las revistas femeninas. La origen de dicha ideología, tiene

que ver con el fenómeno migratorio, la globalización y la búsqueda de la identidad cultural en medios de comunicación que les son ajenos y vehiculan modelos de elegancia, fineza y en definitiva de cursilería que ofrecen a los inmigrantes la posibilidad de olvidar sus tradiciones y encontrar una identidad más estimulante de la de sus casas.¹² En sus novelas utiliza este mecanismo que producen los mass media de manera paródica e incluso satírica plasmandolo bajo la forma de literatura. Como afirma Manuel Asnes:

El trabajo sobre la forma literaria no deja en ningún momento de ser el resultado de la obsesión dominante del autor que va encarnándose en esas diversas formas a las cuales subvierte en su proceso de vehicular una doble investigación: personal (por la tramitación incesante de aquella escena familiar) y social (por el tratamiento del poder y la autoridad). Las historias de los personajes y sus relaciones, consistentemente, son desdoblamiento sucesivos, en cada obra, de esa estructura básica que va siendo reelaborada, y que permite al autor mediante su identificación con los protagonistas desentrañar sus obsesiones.¹³

Un ejemplo de esto se puede observar en la novela *El beso de la mujer araña* donde Molina, uno de los dos personajes principales, se dedica a contar películas para seducir a Valentín. Igual que Manuel Puig que quería ser Greta Garbo, Molina se identifica con las protagonistas femeninas de sus películas.

En su trabajo crítico, Corbatta revela una serie de motivos dominantes en la producción literaria de Puig; la sexualidad como instrumento de poder y dominación, la necesidad de disimular los comportamientos y los problemas que produce la sujeción del individuo a las presiones del sistema y sus intentos de liberarse condenados al fracaso constituyen sus preocupaciones fundamentales.¹⁴

En suma, la novedad de Puig reside en el hecho de haber creado una narrativa formada por una polifonía de voces que dialogan en sus textos empleando procedimientos inusuales tales como la supresión del narrador en tercera persona, el uso del diálogo y otros recursos propios de la escritura de guiones de cine. Asimismo, trata temas incómodos como la homosexualidad y la inconformidad política siendo capaz de incorporar dichos

¹² Cfr. Asnes, M.L., *Manuel Puig. Mito personal, historia y ficción* by Jorgelina Corbatta, cit.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Cfr. Ponce, N. sobre Jorgelina Corbatta, Manuel Puig. Mito personal, historia y ficción, Revista Iberoamericana, cit.

temas en las formas cursis de la cultura masiva otorgando un significado político y social a un material que en si mismo resulta inapreciable.

“Puig creó algo que no existía: una “novela rosa” que a la vez era una forma artística, altamente estilizada.”¹⁵

1.1.4 Pedro Lemebel

1.1.5 Biografía breve

Pedro Lemebel nació en Santiago de Chile el 21 de noviembre de 1952. Hijo del panadero Pedro Mardones Paredes y de Violeta Elena Lemebel, nació en un barrio marginal de Santiago de Chile, y creció en el barrio de La Legua. En los años 70, junto a su familia, se se mudó a un conjunto de viviendas sociales en avenida Departamental. En esa zona los niños no tenían fácilmente acceso a la educación, por eso el joven Pedro estudió en liceo industrial donde se enseñaba forja de metal y mueblería. Sucesivamente, se matriculó en la Universidad de Chile donde se tituló de profesor de Artes Plásticas. Su interés por la literatura comenzó en los años 80, cuando se inscribió a un taller literario y empezó a escribir cuentos. Participó en algunos concursos literarios menores, como el organizado por la Caja de Compensación Javiera Carrera, donde ganó un premio por su cuento *Porque el tiempo está cerca*, que fue publicado en una antología de 1983. En aquel entonces trabajaba de profesor de Artes Plástica en un instituto pero fue despedido ese mismo año. Probablemente, la motivación de su despedida fue su apariencia, de hecho no se esforzaba mucho de esconder su homosexualidad. A causa de este episodio abandonó el oficio de profesor para dedicarse a los talleres de escritura. Fue allí que conoció a escritoras feministas de izquierda como Pía Barros, Raquel Olea, Diamela Eltit y Nelly Richard quienes lo hicieron acercar a instituciones que estaban a medio camino entre la cultura marginal de resistencia a la dictadura y la academia oficial. Sin embargo, su participación en los círculos de izquierda fue complicada ya que su homosexualidad no era bien vista tampoco en esos ambientes supuestamente progresistas. En respuesta a esta actitud excluyente, en 1986, irrumpió en una reunión de los partidos de izquierda en

¹⁵ Oviedo, J.M., *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*, cit. p. 453.

Santiago de Chile, donde leyó su manifiesto *Hablo por mi diferencia*, ante una audiencia perpleja.¹⁶

En 1987, junto a Francisco Casas, fundó el colectivo las Yeguas del Apocalipsis que desarrolla un amplio trabajo en fotografía, video y sobretodo en la performance artística. Después de varias apariciones en eventos públicos y performances como como La conquista de América y Las dos Fridas, se convirtió en un referente para las artes y para las organizaciones LGBTQA+ , un verdadero fenómeno de contracultura.

En 1995 publicó sus primeras crónicas, *La esquina es mi corazón* y al año siguiente creó un programa radio llamado "Cancionero", donde leía crónicas ambientadas con sonidos y música incidental. A partir de esa experiencia se convirtió en cronista urbano buscando historias de vida cotidiana en los barrios de la perifería de Santiago de Chile. En los años siguientes publicó *Loco afán* y *De Perlas y cicatrices*, nuevos conjuntos de crónicas que fueron bien acogidas por la crítica. Por ejemplo, esto es lo que escribe Ignacio Echevarría para el periódico español El País: “ se sitúa en primerísima fila de lo que algunos vienen bautizando como nueva crónica latinoamericana (...) un puñado de piezas vibrantes, hermosísimas, magistrales”¹⁷ El escritor Roberto Bolaño elogió en diversas ocasiones la obra de Lemebel, siendo la principal influencia para que este último internacionalizara su obra, a través de la editorial Anagrama, la misma donde él publicaba regularmente.

En el año 2001 publicó su primera y única novela, *Tengo miedo torero*, ambientada en Santiago de Chile en 1986, año del atentado a Pinochet. Después escribió *Zanjón de la Aguada* (2003), *Háblame de amores* (2012) y *Poco hombre* (2013).

Murió el 23 de enero de 2015, a los 62 de años de edad, a causa de un cáncer a la laringe.¹⁸

1.1.6 Contexto literario

El estilo literario de Pedro Lemebel, como se podrá constatar a lo largo de este análisis, tiene una serie de rasgos innovativos y es muy difícil de categorizar en un estilo literario

¹⁶ Cfr. Biblioteca Nacional de Chile, disponible en www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3651.html

¹⁷ Echevarría, I., en Pedro Lemebel, *Tengo miedo torero*, Anagrama, Madrid, 2001, p. 1.

¹⁸ Cfr. Biblioteca Nacional de Chile, cit.

predefinido. Sin embargo, en cierta medida, se puede definir neobarroco. En vista de esta consideración, es necesaria una pequeña digresión sobre el barroco y neobarroco.

El barroco es una tendencia cultural que nació en el siglo XVII. El crítico español Eugenio d'Ors, dejando a un lado la colocación histórica de esta tendencia, considera el barroco como una estética ajena al tiempo, que se repite en toda la historia del arte. A la universalidad cronológica, Eugenio d'Ors acompaña una universalidad geográfica, debido a la presencia del barroco en diferentes regiones¹⁹. Lejos de la concepción dorsiana, muchos estudiosos han investigado la origen del barroco, proponiendo uno u otro País como escenario privilegiado de dicho movimiento. Jakob Burckhardt, por ejemplo, enraiza la cultura barroca en Italia, Alemania y España. Jean Rousset, por su parte, reconoce que las fuentes de actividad del barroco están principalmente en Italia. Según Albert Béguin, en cambio, el barroco comienza en Alemania para luego difundirse en España y, solo sucesivamente, en toda Europa. España participa en la disputa, para reivindicar su posición de “patria del barroco”. Helmut Hatzfeld puso de manifiesto las afinidades que existen, desde los primeros tiempos, entre el espíritu y el arte españoles y el barroco. Según Hatzfeld, el barroco tiene espíritu hispánico. Efectivamente, en la época barroca la literatura española alcanzó un esplendor sin precedentes, dando un contributo decisivo a la literatura universal. Y todo ello gracias a escritores eminentes como Cervantes, Góngora, Quevedo, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina entre otros.

Este esplendor que la literatura hispanica vivió durante el Siglo de Oro, vuelve a repetirse, después de tres siglos en Hispanoamérica, con los escritores de la que se suele llamar “Generación del Boom”.

“No es gratuito que, con el apogeo de la literatura española, el continente americano se haya convertido en el lugar favorito del barroco”²⁰. En efecto, entre el barroco español, el Nuevo Mundo y la literatura novomundista, existe un vínculo muy estrecho que se justifica a la luz de una razón sencilla. La misma existencia del barroco español se debe al descubrimiento del Nuevo Mundo y, como lógica consecuencia, la literatura novomundista asumió carácter barroco, con la introducción del barroco español. Dicho de otra forma, los españoles introdujeron el barroco en el Nuevo Mundo como

¹⁹ “*El Barroco es una constante histórica que se vuelve a encontrar en épocas tan recíprocamente lejanas (...) y que se ha manifestado en las regiones más diversas, tanto en Oriente como en Occidente*”, en D'Ors, E., *Lo Barroco*, Madrid, Tecnos, 1993, p. 66.

²⁰ Cfr. Shin, J.H. “*La estética neobarroca de la narrativa hispanoamericana. Para la definición del barroco como expresión hispánica*”. AISO. Actas VI, Centro Virtual Cervantes.

instrumento de colonialización, y los americanos lo utilizaron como medio para expresar su propia identidad cultural. La literatura barroca se mantuvo en el continente americano durante dos siglos, incluso cuando en Europa y España ya se difundía el neoclasicismo. Puestas estas premisas, cabe matizar que el barroco americano debe su existencia también al modo de ser americano mismo. A pesar de ser un estilo “importado” tiene gran arraigo en el continente y agrega, además, elementos del mundo americano. Aparecen notas de la refinada cultura indígena (azteca e inca); de la naturaleza con su aporte decorativo y exuberante, del arte mestizo con las flores, frutos y animales autóctonos. En síntesis, “El Barroco americano es un arte más artificioso, con una complejidad de elementos intelectuales, sensoriales, expresivos y aún técnicos. Es una época de color, relieve, frescura, ardor, diafanidad y sorpresa; todo, a través de un idioma nuevo. Su expresión es rica y compleja”²¹

En la opinión de Carmen Bustillo son varios los factores que determinan la existencia del barroco americano: el arte precolombino, la naturaleza exuberante americana, el mestizaje racial, cultural y lingüístico de dos mundos, y, por último, el sentimiento de descentramiento²². A continuación, se propone un análisis de cada uno de los factores mencionados.

In primis, es del arte precolombino que se desprende la independencia del barroco americano, respecto al europeo. El escritor cubano Alejo Carpentier no duda en afirmar que el arte americano “siempre fue barroco, desde la espéndice escultura precolombina y los códices, hasta la mejor novelística actual americana”²³, no olvidando las catedrales y monasterios coloniales del continente americano.

Otra componente fundamental que dió impulso a la difusión del barroco es el mestizaje. Como es sabido, la historia de América es un largo proceso de mestizaje de

21 Eugée, E., en Edith Lopez del Carril, *El Barroco hispanoamericano. Antología*. Buenos Aires, Ed. Colihue/ Hachette.

22 Bustillo, C. *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1988, pp. 81-93. Hay varios críticos que afirman la existencia del barroco americano antes de la llegada de Cristóbal Colon. Por ejemplo, Alfredo Roggiano enumera cinco elementos determinantes del barroco hispanoamericano: las culturas indígenas, el barroco español, el mestizaje, el negro y la iglesia y el Estado (Alfredo Roggiano, *Actas del XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Madrid, Ed. Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978, p. 44).

23 Carpentier, Alejo, *Tientos y diferencias*, Buenos Aires, Calicanto, 1976, p. 36.

diversas culturas a nivel racial, cultural y lingüístico. Y “toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo”²⁴.

Empezando por el mestizaje del lenguaje, este último ha favorecido el carácter heterogeneo de las literaturas americanas. Y luego tenemos el mestizaje cultural, de la cultura europea, indígena e africana, que comparten un sentimiento, mejor dicho un complejo, de marginalidad frente a la modernidad occidental. Y en efecto, es el sentimiento de carencia de centro que caracteriza la mentalidad del hombre barroco. Una carencia de centro originada por el aislamiento frente al Occidente.

La análisis llevada a cabo hasta aquí, nos permite apoyar la tesis de que América Latina sea intrínsecamente un continente barroco. Pero el debate sobre el barroco se prolonga hasta abrazar el neobarroco contemporáneo. De hecho, el neobarroco actualiza las pautas marcadas por el barroco del siglo XVII, que subyace y reaparece en la producción contemporánea²⁵.

“El que defiende el barroco como signo vital latinoamericano, define el neobarroco como cifra única de este mundo contemporáneo”²⁶.

Desde cuando José Eustasio Riviera y Rómulo Gallegos escribieron prosas barrocas, la novela hispanoamericana volvió a despertarse. A partir de ese momento, los novelistas familiarizaron una vez más con el idioma barroco y el concepto neobarroco se difundió en la literatura hispanoamericana contemporánea, costituyendo el “legítimo estilo del novelista hispanoamericano actual”²⁷.

La nueva novela hispanoamericana crea un lenguaje nuevo, que se convierte en el verdadero protagonista de la novela misma. Tanto que algunos autores la denominan como “novela del lenguaje”, la continuación de una autentica revolución lingüística, que ya había empezado con el barroco.

La mayoría de los escritores hispanoamericanos contemporáneos pertenecen a la generación del “boom” y del “postboom”. Estas generaciones marcan dos distintas fases de neobarroco, tanto en términos cronológicos cuanto lingüísticos.

²⁴ Carpentier, Alejo, «Lo barroco y lo real maravilloso», en Ensayos, La Habana, Letras Cubanas, 1984, p. 119.

²⁵ López del Carril, E. *El Barroco hispanoamericano. Antología*, cit.

²⁶ Shin, J.H., “*La estética neobarroca de la narrativa hispanoamericana. Para la definición del barroco como expresión hispánica*”, cit.

²⁷ Carpentier, op. cit. (nota 17), p. 36.

Una que encuentra la esencia del neobarroco en la narrativa hispanoamericana contemporánea, como hemos visto, y otra que ensancha su perspectiva de modo universal como lo hizo Eugenio d'Ors en cuanto al barroco. Por ejemplo, el semiólogo Omar Calabrese, define el neobarroco como un «aire del tiempo» a través del análisis de la cultura contemporánea, sobre todo, de la cultura popular incluyendo el cine y la telenovela. Como un gusto predominante de nuestro tiempo, el neobarroco tiene, según el semiólogo italiano, las características siguientes: ritmo y repetición, límite y exceso, detalle y fragmento, inestabilidad y metamorfosis, desorden y caos, nudo y laberinto, complejidad y disipación, más o menos o no-sé-qué, y distorsión y perversión.²⁸

Con la generación “postboom”, en cambio, el lenguaje mismo se convierte en un fin. El objetivo era “transformar la realidad lingüística misma de la narración”.²⁹

El lenguaje de Lemebel puede definirse el barroco de las calles y de los barrios, que adquiere un tono popular y tiene cierta resistencia a las clasificaciones académicas. Especialmente, sus crónicas están caracterizadas por un estilo que se encuentra entre literatura e historia, realidad y ficción. Es evidente en sus obras la presencia e incluso la exaltación del mestizaje americano, de hecho las protagonistas de sus historias suelen ser indígenas, provenientes de barrios pobres y través tis. Pensamos por ejemplo en la Madonna Mapuche de la crónica *La muerte de Madonna*. Por lo que se refiere al exceso, los detalles y la metamorfosis, su prosa es caracterizada por una adjetivación excesiva, que califica hasta el mínimo detalle y por una mezcla de lenguaje literarios con elementos del habla callejera y coloquial. El resultado es un estilo y un lenguaje heterogéneo y, como lo del argentino Manuel Puig, difícil de encasillar en una corriente literaria precisa.

1.2 Performatividad.

«No hay ningún “ser” detrás del hacer, del actuar, del devenir; “el agente” ha sido ficticiamente añadido al hacer, el hacer es todo».³⁰ F.Nietzsche

²⁸ Shin, J.H. “La estética neobarroca de la narrativa hispanoamericana. Para la definición del barroco como expresión hispánica”, cit.

²⁹ *Ibidem*

³⁰ Nietzsche, F. en Judith Butler, *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós, 2007.

El concepto de performatividad es relativamente reciente e interdisciplinar. Se conoce principalmente por la propuesta teórica que ha hecho la filósofa estadounidense Judith Butler para hablar de performatividad de género y romper el esquema del binarismo masculino/femenino. Con la publicación de *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (El Género en disputa), se convirtió en una de las autoras que dieron los mayores impulsos teóricos al feminismo de los años noventa. Este libro, publicado en 1990, se puede considerar uno de los textos fundamentales para el feminismo, los estudios gays y lesbianos y las teorías queer por la idea que propuso de considerar la identidad y el género en términos de performatividad. En esta análisis se consideran los conceptos de performatividad y performance postulados por Judith Butler para posteriormente aplicarlos a la novela de Manuel Puig *El beso de la mujer araña* y a la de Pedro Lemebel, *Tengo miedo torero*. Para comprender el significado del concepto de performatividad, es importante tratar de reconstruir brevemente su genealogía. Para cumplir con eso, hay que tener una mirada multifacética puesto que deben considerarse varias disciplinas desde la lingüística hasta la filosofía y luego, resultará interesante aplicarlo también a la literatura. Realizar una análisis exhaustiva de todos los autores que han reflexionado sobre el concepto de performatividad sería una tarea de amplia cobertura, por esta razón es más oportuno, en este trabajo, mencionar a los autores que han tenido mayor influencia en Butler y analizar a grandes rasgos su propuesta para tratar de reflexionar sobre el tema de manera más consciente.

La categoría de performatividad fue introducida en los años cincuenta por J.L. Austin, en sus estudios de filosofía del lenguaje.

Su obra más conocida, *Como hacer cosas con palabras*, publicada postuma en 1962 recoge una serie de conferencias que Austin dio en la Universidad de Harvard en 1955 en las que formula una teoría, internacionalmente conocida como teoría de los actos de habla.

La intuición más significativa del filósofo inglés es que las acciones humanas no están precedidas por la existencia de una ontología natural, sino por un conjunto de prácticas lingüísticas que, no pretenden solamente describir la realidad, sino también instaurar nuevas realidades. El lenguaje tiene una capacidad creadora, es el medio y la forma que utilizamos para construir el mundo. Con las palabras no solo se pueden describir cosas, se pueden *hacer* cosas. Por consecuencia, para realizar nuestro yo en el

mundo, utilizamos el lenguaje como herramienta. En primer lugar, hay que comprender como funciona esta herramienta. En su obra *Como hacer cosas con palabras*, Austin nos muestra cuando utilizamos el lenguaje y reflexiona sobre las unidades básicas de la comunicación, que no son las palabras o las frases, sino los actos de habla. Por definición, un acto de habla es la unidad básica de la comunicación lingüística, propia del ámbito de la pragmática, con la que se realiza una acción (orden, petición, aserción, promesa...).³¹ A este respecto, cada vez que utilizamos el lenguaje podemos: transmitir una información (son las cinco y media), pedir algo (pásame el aceite), aconsejar (deberías estudiar más), demandar información (¿Donde está la farmacia?), en cualquier caso estamos llevando a cabo un acto de habla. Una idea defendida por varios filósofos del lenguaje ha sido que decir algo significa, sencillamente, transmitir un enunciado sobre la realidad; y que para “evaluar” este enunciado pensamos en términos de verdad/falsedad. Sin embargo, esta dicotomía resulta insuficiente para comprender la importancia de los efectos y las huellas que deja nuestro uso del lenguaje en el mundo. Por eso, el filósofo británico estableció una ruptura con esta visión. Naturalmente, acepta el hecho de que existen enunciados que tienen una función principalmente descriptiva, porque en efecto describen el mundo o un estado de las cosas; a este tipo de enunciados les da el nombre de “enunciados constatativos”. Austin arguye que también existen enunciados de otro tipo, que no constatan ni describen nada sino que constituyen en ellos mismos una acción, se trata de los enunciados performativos, que se han traducido al español también como “realizativos”; este nombre deriva, por supuesto, del verbo “realizar”, en inglés *perform*, que normalmente se antepone al sustantivo “acción”. Las palabras que pronunciamos, performan una acción o fracasan en su intento. En expresiones como: “Bautizo este barco Queen Elizabeth”, expresado al romper la botella de champaña contra la proa,³² o “Os declaro marido y mujer”, pronunciado por un cura o un alcalde, o incluso “aquí está prohibido fumar”, parece claro que expresar la oración (por supuesto que en las circunstancias apropiadas) no es describir ni hacer aquello que se diría que hago al expresarme así, o enunciar que lo estoy haciendo: es *hacerlo*.³³ Los que no logran en su intento de modificar el mundo, para Austin son fracasos performativos, porque no

³¹ Cfr. Centro Virtual Cervantes. Disponible en línea: cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/actodehabla.htm

³² Austin, J.L., *Cómo hacer cosas con palabras* [edición electrónica]. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 1962, p. 5.

³³ Ivi, p. 6.

consiguen ser aptos a las circunstancias en las cuales fueron emitidos. Un ejemplo podría ser una promesa que nunca será cumplida. Según él, es fundamental subrayar que, lo que tenemos que estudiar no es la oración sino el acto de emitir una expresión en una situación lingüística, entonces se hace muy difícil dejar de ver que enunciar es realizar un acto.³⁴ Estas expresiones no están dotadas de valor de verdad, porque no corresponden a enunciados verificables o contrastables empíricamente, por lo tanto, no es coherente decir que son verdaderas o falsas. Entonces, ¿cómo juzgamos este tipo de enunciados y de que depende su éxito? Como ya se ha dicho, en primera instancia depende de que sean pronunciados en “circunstancias apropiadas” ; por lo demás, en palabras de Austin:

Además de pronunciar las palabras correspondientes, al realizativo, es menester como regla general, que muchas otras cosas anden bien y salgan bien para poder decir que la acción ha sido ejecutada con éxito. Esperamos descubrir cuáles son estas cosas examinando clasificando tipos de casos en los que algo sale mal y, como consecuencia de ello, el acto —asumir un cargo, apostar, legar, bautizar, o lo que sea— es un fracaso o, por lo menos, lo es en cierta medida. Podemos decir entonces que la expresión lingüística no es en verdad falsa sino en general, desafortunada. Por tal razón, llamaremos a la doctrina de las cosas que pueden andar mal y salir mal, en oportunidad de tales expresiones, la doctrina de los infortunios.³⁵

En *Como hacer cosas con palabras*, Austin analiza una serie de problemas al fin de encontrar la clave para el funcionamiento “afortunado” del enunciado performativo. Como se puede deducir de estas palabras, el hecho de evaluar a través de la dicotomía verdad/falsedad y entonces de una lógica binaria, que es característica de los enunciados constataivos, se convierte en el problema del éxito de los performativos; por tanto es necesario cambiar punto de vista. No se puede prescindir completamente de la dicotomía verdad/ falsedad, de hecho él escribe que para que una determinada expresión realizativa sea afortunada es menester que ciertos enunciados sean *verdaderos*.³⁶ Pero no en el sentido absoluto que se le suele atribuir. Lo que intenta el filósofo inglés a lo largo de sus conferencias es encontrar las condiciones necesarias para que un enunciado performativo “salga bien”. Individua, a ese fin, una serie de condiciones que han de tener estos enunciados. Por ejemplo, tiene que haber un procedimiento convencional aceptado que produzca cierto efecto convencional, que ha de incluir la emisión de ciertas palabras por parte de ciertas personas en determinadas circunstancias. Además, dichas personas y circunstancias deben ser apropiadas para cumplir el procedimiento particular empleado

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ivi*, p. 23.

³⁶ *Ivi*, p. 31.

y todos los participantes deben llevarlo a cabo de forma correcta y en todos sus pasos. Básicamente, la locución performativa debe ser pronunciada por un sujeto reconocido por el resto de los participantes a conversación. Por ejemplo, tomando el caso que Austin afirma en la Conferencia III, si un marido hablando con su esposa anuncia “me divorcio”, por el mero acto de emitir esta expresión no logra su objetivo. La acción no se realiza exitosamente porque no existe ningún procedimiento convencional vigente según el cual, por el simple acto de decir “me divorcio” se produzca la anulación del matrimonio. Es decir, la voluntad subjetiva es insuficiente cuando no es expresada en un contexto legitimante y el emisor no está dotado de la investidura necesaria para hacer efectiva la anulación del contrato. Tratando de resumir, en pocas palabras, las complejizaciones y el análisis que elabora Austin en sus conferencias sobre el tema, el éxito de estos enunciados depende de la intencionalidad de los hablantes, que han de tener plena consciencia en toda la operación de crear un performativo. Además, un rol importante lo tiene el contexto. Austin afirma que para ser exitosos, los enunciados han de ser pronunciados en un contexto convencional aceptado por los participantes; dicho con sus propias palabras: Tiene que haber un procedimiento convencional aceptado, que posea cierto efecto convencional; dicho procedimiento debe incluir la emisión de ciertas palabras por parte de ciertas personas en ciertas circunstancias.³⁷ En este marco, la tabla de verdad/falsedad y la lógica proposicional son inadecuadas para estos enunciados que solo resultan afortunados o infortunados, dependiendo esta condición de ser capaces o incapaces de producir aquello que nombran.

Sin duda es una teoría que presenta algunos problemas, pero el interés por la misma perdura debido al hecho de que sigue ofreciendo herramientas de análisis útiles para la interpretación del lenguaje, en cualquiera de sus manifestaciones. A la teoría de los actos de habla se debe la atención y el reconocimiento de que el lenguaje no solo sirve para informar, describir, comunicar sino también para convencer, persuadir, luchar, crear, hacer. Todas estas características destacan la dimensión social e interpersonal del lenguaje. Producir un enunciado significa realizar un cierto tipo de interacción social y hablar es actuar, no simplemente una manera de informar o describir lo que se hace. Como ya se ha subrayado, la mayor aportación de esta teoría que se puede definir innovadora,

³⁷ Ivi, p. 11.

y desde cierto puntos de vista también revolucionaria, es hacernos conscientes de la capacidad creadora del lenguaje.

Uno de los estudiosos que han criticado y reelaborado la teoría de los actos de habla de Austin es el filósofo francés Jaques Derrida. Inicialmente, manifestó una sincera admiración para los estudios del filósofo inglés porque todo el debate pre-austiniano acerca del lenguaje había sido dominado por el concepto de *sentido*, como aquello que transmite informaciones entre los hablantes mediante el uso de significantes, cuya labor sería comunicar algo que se refiere a la realidad del mundo y representarla adecuadamente. Entonces Derrida considera que el aporte de Austin habría consistido en una ruptura con la teoría “representativa” del significado, ya que, para La Teoría de los Actos de Habla, comunicar no sería “transmitir” o “hacer presente” una idea previa, sino “una fuerza –performativa– que no existe con anterioridad a la emisión de una fórmula verbal en determinadas condiciones”³⁸

Derrida complementó esta teoría de los actos de habla al mostrar que la efectividad de tales actos performativos (su capacidad de construir la verdad/realidad) deriva de la existencia previa de un contexto de autoridad. Esto significa que no hay una voz originaria y fundante sino una repetición regulada de un enunciado al que históricamente se la ha otorgado la capacidad de producir la realidad.³⁹

En su obra *Firma, Acontecimiento y Contesto*, el filósofo francés hace una doble crítica a la teoría de Austin enfocada en el valor del contexto y la conciencia intencionada. Como se ha mencionado, el contexto es la condición fundamental para la eficacia de un enunciado performativo. Además, el sujeto hablante transporta el poder del contexto mediante su intención “voluntarista” y logra realizar las acciones que se propone si y solo si las circunstancias se lo permiten.⁴⁰ Para Derrida este uso del contexto es un uso quimérico porque presupone un contexto cerrado y una consciencia “transparente” de los hablantes. En este mismo sentido, Derrida escribe: “Para que un contexto sea exhaustivamente determinable, en el sentido exigido por Austin, sería preciso al menos

³⁸ Boccardi, F. La performatividad en disputa: acerca de detractores y precursores del performativo butleriano. *Aesthetika, Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte*, Buenos Aires, v. 5, n. 2, abr., 2010.

³⁹ Cfr. Duque, C., Judith Butler y la teoría de la performatividad de género. *Revista de educación y pensamiento*, Colegio hispanoamericano, Colombia.

⁴⁰ Cfr. De Santo, M., Prolegomenos de la performatividad: un dialogo posible entre J.L. Austen, J. Derrida y J. Butler. *Sapere Aude*, Belo Horizonte, v. 4, n. 7, 2013.

que la intención consciente esté totalmente presente y actualmente transparente a sí misma y a los otros, puesto que ella es un foco determinante del contexto.”⁴¹ En opinión de Derrida, todo acto de habla, en la medida en que está constituido por elementos codificados, puede funcionar como tal en un contexto distinto y, por lo tanto, resultar parasitario cuando en principio lo habíamos considerado normal. Esto se debe a la constitución grafemática del lenguaje: el hecho de que los elementos lingüísticos son identificables únicamente por su forma, gracias a su posibilidad de diferenciarse de otros elementos colindante, idea que Derrida toma de la lingüística saussuriana⁴². Aunque Austin había planteado alejarse de la dicotomía verdad/falsedad, nunca logra plenamente su intento, para que los performativos se realicen tienen que respetar ciertas condiciones previas, es decir, se hayan de ser *verdaderas* en el contexto en el que el performativo es emitido. Pero, la validez del acto performativo está garantizada también por la repetición dentro de la comunidad. De aquí la principal crítica derrideana: Según Derrida, toda creencia en la existencia de unidades de sentido que permanecen siempre idénticas a sí mismas –es decir: toda ontología del sentido– se sustenta en la idea de la posibilidad de repetición indefinida.⁴³ Específicamente, en la deconstrucción que realiza Derrida en *La voz y el fenómeno*, sostiene que lo radicalmente repetible, más que la voz o el acto de habla, es el signo⁴⁴. El signo, entendido como la marca, el significante puro de la escritura, se caracteriza por su repetibilidad. Sin embargo, la repetibilidad del signo se ubica más allá de todo contexto y, por esta razón, no expresa ningún sentido idéntico. La repetibilidad es, aquí, iterabilidad, ya que iterable es lo que liga la repetición a la alteridad porque el signo repite lo mismo siempre que eso mismo sea otro. De este modo, mediante la noción de iterabilidad, Derrida cuestiona la idea de que existen condiciones definibles de éxito bajo las cuales se realiza un acto de habla. En consecuencia, los contextos no son definibles o determinables ya que –en palabras de Derrida– “no hay más que contextos sin ningún centro de anclaje absoluto”⁴⁵. Se podría resumir su postura como sigue: todo acto de habla ha de tomar forma en unos elementos codificados; dichos

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Cfr. Navarro Reyes, J., Promesas Deconstruidas. Austin, Derrida, Searle. *Thémata. Revista De Filosofía*, Universidad de Sevilla, n. 39.

⁴³ Facundo, B., *La performatividad en disputa: acerca de detractores y precursores del performativo butleriano*, cit.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

elementos constituyen un acto de uno u otro tipo —por ejemplo, una promesa normal o sólo una afirmación irónica— en función del contexto; el contexto incluye elementos relativos a los estados intencionales de los hablantes; dichos estados sólo pueden manifestarse a través de un código; los elementos de ese código son grafemáticos, por lo que nunca es posible detener el análisis en un punto en que se haya realizado exhaustivamente; por lo tanto, un mismo acto de habla está siempre abierto a la posibilidad de adquirir un sentido distinto, en la medida en que queda abierta la descripción de su contexto. Incluso la promesa plenamente normal estaría expuesta a la posibilidad de ser deconstruida, iterada en un nuevo contexto donde venga a producir un infortunio, o un caso de lenguaje parasitario.⁴⁶

En definitiva, la noción derrideana de iterabilidad, comprendida con el doble significado de “repetición” y “alteración”, opera una deconstrucción de la concepción del contexto como condición de éxito del performativo. Se puede describir como una repetición producida históricamente que tiene su razón de ser en la existencia misma del lenguaje. En otras palabras, el enunciado es siempre cita de otro enunciado pasado que, en tanto tal, mantiene una relación abierta con ese pasado constituyente y con su futuro a constituirse.

Judith Butler, en su obra *El Género en disputa*, hace una lectura postestructuralista de la Teoría de los Actos de Habla, a través de el discurso derrideano, influenciada por la visión construccionista de la sexualidad de Michel Foucault, del psicoanálisis lacaniano, así como de los planteamientos feministas de Simone de Beauvoir, Monique Wittig, Luce Irigaray (para mencionar las más importantes) y erige su teoría de la performatividad del género, en el marco del paradigma de la política de la deconstrucción antiesencialista. Pone en duda las categorías de identidad, tanto a nivel teórico como político; realiza una crítica a la interpretación psicoanalítica de la subjetividad y al feminismo de la diferencia sexual. Para superar estas cuestiones propone la definición de género como performance en la obra antes mencionada⁴⁷. Como se ha dicho, esta obra es considerada una de las fundamentales para comprender las teorías queer. A este propósito es necesaria una pequeña digresión sobre el origen y la resignificación de la palabra *queer* y el colocarse de las teorías queer en el

⁴⁶ Cfr. Navarro Reyes, J., *Promesas Deconstruidas. Austin, Derrida, Searle*, cit.

⁴⁷ Sabsay, L., *Políticas de lo performativo: lenguaje, teoría queer y subjetividad*. Actas III Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Buenos Aires, 2005.

marco de la filosofía política crítica . A partir del siglo XIX, en inglés, la palabra “queer” es utilizada como epíteto negativo para referirse a las minorías sexuales; desde los años 90 del siglo XXI, primero en Estados Unidos y luego en el resto del mundo, algunos/as activistas y pensadores/as se han reapropiado de este término para utilizarlo como indicador de una identidad política. Pero, antes de esta resignificación, la palabra había hecho un recorrido de variaciones semánticas. De hecho, el inglés “queer” deriva del adjetivo alemán “quer” que significa “diagonal”, “oblicuo” que a su vez deriva del verbo latín “torqueo”, retorcer pero también atormentar. Entonces, “queer” puede ser considerado como el contrario/opuesto de “straight” es decir “recto” y, puesto que en una sociedad dominada por la heterosexualidad obligatoria, la heterosexualidad es asociada a la rectitud moral, significa también “heterosexual”. Se podría traducir al español como “raro” , sin embargo equivale a insultos como “maricón” , “mariposón” que en inglés pueden referirse también a una mujer. Esta indeterminación y versatilidad tanto en la denotación como en la connotación permanecen también en el uso actual y teórico de esta palabra. El hecho de que “queer” sea un significante fluctuante, no quiere decir que sea vacío o abierto a cualquier significación. Es un término polisémico que transfiere su inestabilidad a los sustantivos que califica cuando es utilizado como adjetivo. Tanto en la teoría, como en los movimientos, su significado fluctúa alrededor de una serie de puntos de anclaje político que residen en el contraste al sexismo, a la homotransfobia y más aún en la crítica al binarismo sexual y a los dispositivos normativos de la heteronormatividad dominante.⁴⁸ Las teorías queer son un conjunto de investigaciones en las que se ven confrontadas diferentes opiniones y metodologías; que se apliquen a la literatura, al cine, al arte o a los estudios sociológicos y antropológicos comparten una finalidad crítica. Estas teorías pueden ser encasilladas en la filosofía política crítica. Para comprenderlas, se tiene que asumir un punto de vista heterodoxo y no pensar en la filosofía política “tradicional” que quiere elaborar criterios normativos para modificar lo existente o concebir una forma de gobierno alternativa y tampoco la pretensión de realizar una utopía. ¿Entonces que quiere decir crítica? En palabras de Foucault la crítica es “un arte de voluntaria insubordinación, de desobediencia pensante.”⁴⁹ En este marco, la función de las filosofías políticas críticas es revelar el carácter arbitrario de los criterios

⁴⁸ Cfr. Bernini, L. *Le teorie queer: un'introduzione*, Torino, Mimesis, 2017, p. 13 e p. 119.

⁴⁹ Ivi, p. 49. A menos que se especifique lo contrario, la traducción es mía.

normativos que las estructuras de poder vigentes utilizan como justificación por su actividad gubernamental. Nacen de una necesidad de oponer, aquí y ahora, resistencia al poder y lo miran desde el punto de vista de quien es gobernado por el poder, de quien es oprimido y para cualquier razón le resulta intolerable es decir de las minorías, aquellas categorías que se pueden definir subalternas. Estas teorías, así entendidas, podrían estar sujetas a críticas porque se presentan como *pars destruens* sin *pars costruens*, su función sería denunciar las “patologías de la sociedad” y no de elaborar nuevos criterios para una nueva normalidad; por eso los normativistas les critican el hecho de no mostrar claramente y explicar los valores que funcionan como premisas a sus juicios. Para responder a objeciones de este tipo, Judith Butler en su último libro *Notes toward a performative theory of assembly* (2015). admite que su pensamiento tiene, en cierta medida, un carácter normativo. Sin embargo, se trata de una normatividad débil, dubitativa y no prescriptiva que coincide con la aspiración a un mundo en el que las normas no afecten de manera negativa y oprimente a las vidas de los sujetos minoritarios, en el que sea posible que las personas que no se conforman a estas normas de género puedan respirar y moverse libremente en los espacios públicos y privados. Entonces, en cuanto filosofías políticas críticas, las teorías queer se desarrollan en un forum de discusión inagotable sobre la relación entre poder y sexualidad donde vige la lógica del mejor argumento.⁵⁰ Es importante tener presentes estas características de no normatividad y desarrollo constante cuando nos acerquemos a estas tipologías de teorías porque obstinarse en establecer el criterio de lo subversivo siempre fracasará, y debe hacerlo.⁵¹

Volviendo a la teoría de Butler que nos interesará en este análisis, en el prefacio de *El Género en disputa* aclara cuáles son las intenciones y finalidades de su obra. Su intención era rebatir los planteamientos que presuponían los límites y la corrección del género, y que limitaban su significado a las concepciones generalmente aceptadas de masculinidad y feminidad⁵² y añade que:

El género en disputa mi trabajo acabó siendo un estudio de traducción cultural. Las teorías estadounidenses del género y la difícil situación política del feminismo se vieron a la luz de la teoría postestructuralista. Aunque en algunas de sus presentaciones el postestructuralismo se presenta como un formalismo, alejado de los problemas del contexto social y el objetivo político, no ha ocurrido lo mismo con sus apropiaciones estadounidenses más recientes. De hecho, no se

⁵⁰ Cfr. Ivi, p. 54 e p. 119.

⁵¹ Butler, J., *El Género en Disputa: feminismo y subversión de la identidad*, cit., p. 15.

⁵² Ivi, p. 9.

trataba de «aplicar» el postestructuralismo al feminismo, sino de exponer esas teorías a una reformulación específicamente feminista.⁵³

Es muy interesante su expresión “traducción cultural”, se trata de resignificar algunos conceptos surgidos en determinados contextos culturales y reinterpretarlos aplicándolos a una diferente esfera de conocimiento, en su caso al (post)feminismo. Probablemente cada vez que se retoma una teoría, el pensamiento de un autor/a y se utiliza para tratar de analizar e interpretar un texto o una situación política y social diferente y entonces se aplica dicha teoría para reinterpretar algo se está llevando a cabo un estudio de *traducción cultural*, que es lo que ocurre en buena parte de las reinterpretaciones de textos literarios.

En este libro, la autora plantea cómo las prácticas sexuales no normativas cuestionan la estabilidad del género como categoría de análisis. Sienta las bases sobre algunos aspectos de su teoría del género.

Para la teoría feminista “tradicional” existe un sujeto, una identidad que es simbolizada y representada por la categoría y en consecuencia por la palabra *mujer*. Sirve para inscribir sus intereses en el discurso político, de hecho se habla por ejemplo de “derechos de las mujeres”. Por eso, ha sido fundamental para el feminismo, desarrollar un lenguaje que represente a las mujeres de manera adecuada al fin de obtener una visibilidad política. Si entendemos que la representación lingüística sirve como criterio mediante el cual se originan los sujetos que están ubicados en la red de relaciones entre sujetos que es la sociedad, se entiende que una palabra que designa a una categoría de sujetos, en este caso “mujeres”, solo puede representar a quien se reconozca en ella.

Foucault, que es un autor con el cual Judith Butler se confronta constantemente a lo largo de su obra, afirma que los sistemas jurídicos de poder producen a los sujetos a los que más tarde representan. Entonces, los sujetos que están regulados y sometidos a este poder, se definen y se crean conformemente con las imposiciones de dichas estructuras.⁵⁴

A partir del análisis de Simone de Beauvoir y Monique Wittig, Butler llega a la conclusión de que es difícil hablar de la noción de sujeto en la filosofía occidental. Porque cuando nos referimos al sujeto, estamos en el terreno de un universal que considera al

⁵³ Ivi, p. 10.

⁵⁴ Nazareno Saxe, F., La noción de performatividad en el pensamiento de Judith Butler: queerness, precariedad y sus proyecciones, *Estudios Avanzados*, Universidad de Santiago de Chile, n. 24, 2015.

sujeto-varón como construcción única y dominante. Es decir, hablar de sujeto resultaría fútil para el pensamiento feminista porque la categoría de sujeto implica un universal hombre-varón masculino en el sistema binario masculino-femenino. En este marco, su teoría puede ser definida post-feminista porque critica la naturalización de la noción de feminidad que había sido la fuente cohesionadora del feminismo. Igualmente, fundamenta sus postulados en una crítica del sujeto unitario del feminismo, colonial, blanco, emanado de la clase media-alta.⁵⁵

En resumidas cuentas, Butler apunta a dismantelar tanto la concepción de sujeto/a universalista que sustenta la política liberal actual, como los procesos de esencialización, naturalización e identificación de las teorías de la política en relación al *queerness* y al sector LGBTIAQ+. ⁵⁶ Parte de la idea que el género es construido de una manera que resulta naturalizada y forma parte de un sistema de heterosexualidad hegemónica que en si mismo contiene las herramientas para ser modificado y replanteado. Su argumentación principal es que el género es una construcción cultural, toma de Foucault la idea de que no existe un sexo biológico y un género construido, sino que lo único que hay son cuerpos contruidos culturalmente y no existe la posibilidad de sexo “natural”, porque los acercamientos al sexo siempre están mediados por la cultura y la lengua. Es evidente la influencia de la obra del filósofo francés *Historia de la sexualidad*. En el caso de Foucault, el dispositivo de la sexualidad no tiene en consideración el género que para Butler es fundamental. Es importante cuestionar las categorías mediante las cuales miramos y percibimos la realidad:

El instante en que nuestras percepciones culturales habituales y serias fallan, cuando no conseguimos interpretar con seguridad el cuerpo que estamos viendo, es justamente el momento en el que ya no estamos seguros de que el cuerpo observado sea de un hombre o de una mujer. La vacilación misma entre las categorías constituye la experiencia del cuerpo en cuestión. Cuando tales categorías se ponen en tela de juicio, también se pone en duda la realidad del género: la frontera que separa lo real de lo irreal se desdibuja.⁵⁷

Con esto Butler se podría decir que disuelve el binomio de sexo/género, ya que no habría forma de distinguir entre los dos, ambos serían un continuo. El debate esencialista y constructivista pierde su razón de ser porque no hay posibilidad de acceso a lo natural.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Cfr. Duque, C., *Judith Butler y la teoría de la performatividad de género*, cit.

⁵⁷ Butler, J., *El Género en Disputa: feminismo y subversión de la identidad*, cit., p. 29.

En los estudios de Foucault sobre el dispositivo de la sexualidad falta una reflexión acerca de los conceptos y de un sistema de clasificación de sexo, género y orientación sexual, que para Butler son fundamentales. Sin embargo, en sus reflexiones sobre la medicalización de los cuerpos homosexuales, transexuales y todos aquellos que no se conforman con la distinción binaria de los sexos, los considera como productos de un sistema normativo el cual involucra los cuerpos de todos y todas, mujeres y hombres cisgender incluidas. Las teorías del filósofo francés se sitúan en el marco del constructivismo radical en que el sexo es el resultado de las normas del dispositivo de sexualidad.

Al crear ese elemento imaginario que es "el sexo", el dispositivo de sexualidad suscitó uno de sus más esenciales principios internos de funcionamiento: el deseo del sexo -deseo de tenerlo, deseo de acceder a él, de descubrirlo, de liberarlo, de articularlo como discurso, de formularlo como verdad. Constituyó al "sexo" mismo como deseable. Y esa deseabilidad del sexo nos fija a cada uno de nosotros a la orden de conocerlo, de sacar a la luz su ley y su poder; esa deseabilidad nos hace creer que afirmamos contra todo poder los derechos de nuestro sexo, cuando que en realidad nos ata al dispositivo de sexualidad que ha hecho subir desde el fondo de nosotros mismos, como un espejismo en el que creemos reconocernos, el brillo negro del sexo. [...] Por lo tanto, no hay que referir a la instancia del sexo una historia de la sexualidad, sino que mostrar cómo el "sexo" se encuentra bajo la dependencia histórica de la sexualidad. No hay que poner el sexo del lado de lo real, y la sexualidad del lado de las ideas confusas y las ilusiones; la sexualidad es una figura histórica muy real, y ella misma suscitó, como elemento especulativo requerido por su funcionamiento, la noción de sexo.⁵⁸

Butler está en consonancia con el planteamiento de Foucault, pero ella cambia el enfoque, o más bien desvía la atención esencialmente sobre el género.

El género, no va a ser la expresión de una interioridad y tampoco la interpretación de un sexo que existía antes del género. En opinión de Butler, la estabilidad del género que es lo que otorga una inteligibilidad a los sujetos, depende de una alineación entre sexo, género y orientación sexual en la que el género es presentado como una especie de correspondiente socio-psico-cultural del sexo. Sin embargo, es una alineación ideal porque es cuestionada permanentemente y falla de forma constante. El ejemplo más banal sería cuando no conseguimos interpretar con seguridad el cuerpo que estamos viendo y nos quedamos con la duda que sea hombre o mujer porque su aspecto escapa a nuestros intentos de clasificación.

Según su pensamiento, la orientación sexual, la identidad sexual y la expresión de género, son el resultado de una construcción-producción social, histórica y cultural, y por

⁵⁸ Foucault, M., *Historia de la sexualidad. I (La voluntad de saber)* [Histoire de la sexualité I: La volonté de savior, París, Éditions Gallimard, 1970], Madrid, Biblioteca Nueva, 2012, p. 196.

lo tanto no existen papeles sexuales o roles de género que estén esencial o biológicamente inscritos en la naturaleza humana. Como un fenómeno variable y contextual, el género no designa a un ser sustantivo, sino a un punto de unión relativo entre conjuntos de relaciones culturales e históricas específicas.⁵⁹ En otras palabras en términos de lo humano, la única naturaleza es la cultura, o mejor, la diversidad y pluralidad de culturas.

En *El Género en disputa*, Butler afirma que el sexo no se puede considerar una verdad innata, sino que estamos ante una significación realizada performativamente. De esta forma, el sexo como el género son actuaciones, actos performativos y tal performatividad alude al poder del discurso y del lenguaje para realizar (perform) aquello que enuncia, de aquí se nota la influencia y la ampliación que ha hecho la autora de la teoría de los actos de habla de Austin, estos rasgos permiten darse cuenta de cómo el poder hegemónico heterocéntrico, actúa como discurso creador (en el sentido de Foucault) de realidades socioculturales. El lenguaje, entonces, crea identidades sexuales binarias, fijas y excluyentes que ignoran la fragmentación interna de la clase, el color, la edad, la religión, la opción sexual, etc. Si el lenguaje o el discurso de la subjetividad ha tenido por efecto la creación del yo –la creencia de que existe un yo a-priori o anterior al lenguaje–, el discurso sobre la sexualidad ha creado las identidades sexuales y de género.⁶⁰ De acuerdo con la visión histórico-constructivista que Butler comparte con Foucault, se considera la sexualidad, como ya se ha mencionado, como dispositivo de poder típico de la modernidad, como un complejo entramado de convenciones, normas, prácticas y saberes cuyo resultado es el dominio de los cuerpos, de las conductas y de las subjetividades por medio de la definición y la imposición de identidades sexuales. Lo interesante de la propuesta de la filósofa estadounidense es que, si asumimos que la esencia del género es construida culturalmente, esa significación tiene en sí misma el poder de deshacerse de su interioridad o esencia y puede provocar la proliferación paródica y la interacción subversiva de significados con género. De manera tal que, si se desplazan o se alteran las nociones de género naturalizadas que sostienen la hegemonía heterosexista, se puede cuestionar el género; es decir, que las categorías que intentan preservarlo se movilizan, se confunden de forma subversiva y al hacerlo las presentan como ilusiones que crean la identidad.

⁵⁹ Ivi, p. 61.

⁶⁰ Mérida, R., *Sexualidades transgresoras*. Icaria Editores. Barcelona, 2002, p. 12.

En las frases que siguen, escritas por otro teórico contemporáneo de la deconstrucción antiesencialista autor de *Manifiesto Contrasexual* y lector lúcido de Butler, Paul B. Preciado, podría sintetizarse el planteamiento crítico central de esta teoría: “El género no tiene estatuto ontológico fuera de los actos que lo constituyen. En esta lectura, el género sería el efecto retroactivo de la repetición ritualizada de performances.”⁶¹ A este respecto, dichas repeticiones ritualizadas del género, se dan en el marco de la denominada por Butler, matriz heterosexual, es decir, un conjunto de discursos y prácticas culturales relacionados con la diferenciación entre los sexos, y encaminados a producir la heterosexualidad, el masculino y el femenino, no solamente entendidos como identidades sexuales sino también como cuerpos sexuados. Un ejemplo muy simple de como funciona esta matriz se puede observar en los métodos de crianza occidental. De hecho, cuando se descubre si un bebé es un niño o una niña, ya tiene un papel y un lugar determinado en el mundo, dando por sentadas algunas características de su personalidad de manera a priori basándose únicamente en el género a que pertenece. Es un proceso que en realidad, en la sociedad contemporánea empieza todavía antes del nacimiento, gracias a la ecografía, que es una tecnología que debería ser descriptiva, de hecho sirve para observar el feto en el útero materno, pero ya asume cierto valor prescriptivo en el mismo momento que nos asignan un sexo masculino o femenino, condicionando, de allí en adelante, la manera de criar y creando expectativas a través de métodos educativos ya orientados en cierta dirección. Por ejemplo, si es varón, su ropa será azul, sus juegos estarán relacionados con la fuerza, la competencia y el poder (armas, carros, fútbol, caballos de madera etc.); tendrá menos restricciones en su movimiento (no usará vestidos largos e incómodos, faldas ni sandalias que por ejemplo le impidan subir a un árbol), el trato de los hombres de la casa hacia él tendrá cierto nivel de fuerza y temple; y por supuesto se le prohibirá en lo posible llorar (‘los hombres no lloran’) o ser ‘afeminado’ (maquillarse, jugar con muñecas o con utensilios de cocina), así como expresar atracción o sentimiento estético por otros niños⁶². Por lo tanto, los géneros no son verdaderos ni falsos, sino que se crean como efectos de verdad de un discurso de identidad primaria y estable. Esa verdad y ese discurso son creaciones, en razón de lo cual

⁶¹ Paul B. Preciado in Con Carlos Andrés Duque, Judith Butler: performatividad de género y política democrática radical, Universidad Javeriana de Cali.

⁶² Cfr. con . Con Carlos Andrés Duque ,Judith Butler: performatividad de género y política democrática radical, , Universidad Javeriana de Cali

un género *verdadero* es una ilusión instaurada en los cuerpos. Butler contesta la clasificación sexo-género-orientación sexual que postula la existencia de dos sexos biológicos y que basándose en eso define el deseo, la orientación sexual y otras características como las que se han mencionado antes. Su interpretación se puede decir que reverte la perspectiva desde la cual estamos acostumbrados a considerar estas cuestiones. Es decir que es la imposición de la heterosexualidad obligatoria que regula el género como relación binaria en la que el masculino se diferencia del femenino mediante el deseo, el discurso y sus prácticas. Entonces, es la heterosexualidad la que define la diferencia entre los dos sexos producidos discursivamente por la matriz heterosexual y no el contrario. Como se ha mencionado, este sistema de clasificación binaria falla sistemáticamente, por ejemplo, no tiene en cuenta la feminidad de los hombres gay o la masculinidad de las mujeres lesbianas porque paradójicamente, en este sistema un hombre gay está pensado como hombre cisgender heterosexual que se siente atraído por otro hombre cisgender heterosexual y una mujer lesbiana como una mujer cisgender heterosexual atraída por otra mujer cisgender heterosexual sin tener en cuenta todas las matices de las personas que escapan a este sistema de clasificación. En otras palabras, se consideran sujetos legítimos solo aquellos que presentan una “coherencia” entre sexo, género, deseo y prácticas sexuales. Por esta razón, al centro de la reflexión de Butler en *El Género en Disputa*, encontramos el género entendido como acto performativo para dar lugar a una subversión del concepto heteronormativo del género que se realiza mediante la performance. Un ejemplo concreto serían las drag queen que ponen en escena una feminidad exagerada en los movimientos, en el peinado y en el maquillaje a veces sin esconder sus cuerpos masculinos e igualmente mujeres actrices llamadas drag king que representan una masculinidad hiperbólica junto con sus connotaciones femeninas. En su opinión, estas performances destabilizan los límites entre natural y artificial y sobre todo entre interioridad y exterioridad. Por ejemplo una persona biológicamente y socialmente considerada una mujer, al mirar una drag queen podría pensar: “ella parece más mujer que yo”. Esto se debería a que tiene todas las características estereotipadas de la feminidad, demostrando que el mismo género es una performance. No es un estatuto, sino un hacer, “el género siempre es un hacer, aunque no un hacer por parte de un sujeto que se pueda considerar preexistente a la acción.”⁶³ de allí considera la adecuación que

⁶³ Butler, J., *El Género en Disputa: feminismo y subversión de la identidad*, cit., p.84.

hace Nietzsche en su genealogía de la moral, que quizás el filósofo no había considerado en esta aplicación, «No hay ningún “ser” detrás del hacer, del actuar, del devenir; “el agente” ha sido ficticiamente añadido al hacer, el hacer es todo». Esto para recalcar que no existe una identidad innata de género detrás de las expresiones de género, esa identidad se construye performativamente por las mismas «expresiones» que, al parecer, son resultado de ésta.⁶⁴ El hombre y la mujer, por consiguiente, pueden considerarse como una repetición estilizada de actos modelada sobre modelos ideales que no tienen una correspondencia exacta en la realidad. Se podría arriesgar una comparación con el ideal de belleza. Todos y todas (o casi) se esfuerzan para alcanzar los cánones de belleza vigentes en el periodo histórico en el que viven, pero encajar perfectamente con dichos cánones es imposible. De la misma manera, los actos performativos que se reiteran para ser socialmente clasificados en un género u otro nunca lograrán encarnar plenamente estos ideales desenmascarando su carácter construido. En este marco, la performatividad de género podría ser pensada como una constante actuación, más o menos consciente, que oscila entre lo lingüístico y lo teatral. De hecho, el acto discursivo es a la vez algo ejecutado (performed), y por tanto teatral, que se presenta ante un público, y sujeto a interpretación, y lingüístico, que provoca una serie de efectos mediante su relación implícita con las convenciones lingüísticas.⁶⁵ Los/las que no actúan bien, es decir según los criterios de heteronormatividad imperante, pueden ser objeto de escarnio o de violencia y en cierta medida no ser considerados sujetos plenos. Pero, en esta construcción se encuentra el poder subversivo del género, porque “los géneros no pueden ser ni verdaderos ni falsos, ni reales ni aparentes, ni originales ni derivados. No obstante, como portadores creíbles de esos atributos, los géneros también pueden volverse total y radicalmente increíbles.”⁶⁶

1.3 La performatividad en *El beso de la mujer araña*

-Y la semana siguiente fui sola al restaurant.

-Sola?

⁶⁴ Ivi, p. 85.

⁶⁵ Cfr. Butler, J., *El Género en Disputa: feminismo y subversión de la identidad*, cit., p. 29.

⁶⁶ Butler, J., in Facundo Nazareno Saxe, La noción de performatividad en el pensamiento de Judith Butler: queerness, precariedad y sus proyecciones. Chile, Universidad de Santiago de Chile, *Estudios Avanzados*, n. 24.

-Sí, perdóname, pero cuando hablo de él yo no puedo hablar como hombre, porque no me siento hombre.

-Seguí.⁶⁷

La reformulación del concepto de performatividad postulada por Butler resulta interesante aplicada a la literatura. Analizar *El beso de la mujer araña* desde una perspectiva queer permite tener una interpretación más consciente de la novela.

Los dos protagonistas de la novela son Molina, un homosexual, y Valentín, un militante y guerrillero de izquierda perteneciente al Ejército Revolucionario del Pueblo . Son dos personajes que a primera vista nada tienen en común, a parte el hecho de compartir la misma celda en una cárcel bonaerense. El primero es acusado de corrupción de menores y Valentín es un preso político porque es un activista, la organización de la que forma parte está tratando de derrocar el gobierno. Se presentan como dos disfraces, dos clichés que irán deconstruyéndose.

Ante todo, es oportuno recordar brevemente el argumento de la novela.

El tema central es el encuentro y la consiguiente interacción de Molina y Valentín. Se encuentran aislados del mundo exterior y corren el constante peligro de ser torturados, en particular Valentín, ambos sufren el miedo y la ansiedad que supone esta situación. Logran construir una ventana imaginaria que los lleva al mundo de la ficción: el cine. Molina transforma la celda en una pantalla de proyección contándole a Valentín las películas que ha visto, con todo lujo de detalles, y de esta manera consigue crear una distracción temporal. Entre ambos se desarrolla una relación de amistad que evoluciona hasta ser algo más profundo y culmina en un acto sexual. Es el encuentro de dos individualidades muy distintas que al principio se sitúan en dos universos separados, cada uno con sus ideas, convicciones y barreras que irán abriéndose y ablandándose durante conversaciones en las que exploran, comparten sus miedos, sus ideales y pensamientos acerca del amor, la monogamia, la sexualidad y la condición humana en general.

En algún momento, el director de la prisión ofrece a Molina reducir su condena a cambio de conseguir informaciones sobre las actividades guerrilleras de Valentín, pero este último, finalmente, rehúsa delatar a su compañero de celda. Ambos mueren trágicamente al final de la novela: Molina cuando, pocos días después intenta entregar

⁶⁷ Puig, M., *El beso de la mujer araña*, Editorial Seix Barral, 1976.

una nota de Valentín a sus compañeros de militancia y se ve envuelto en un enfrentamiento con la policía, los camaradas de Valentín se convencen de que está colaborando con los policías y le matan; Valentín, muere después de ser torturado. Se queda solo en la celda bajo el efecto de la morfina soñando con la tela de araña de las películas que le contaba Molina.

1.3.1 Subversión de relaciones de poder en el panóptico de la prisión.

Un papel fundamental tiene el lugar donde se desarrolla la novela que es, siguiendo la terminología de Foucault, el panóptico por excelencia de la prisión. En efecto, la única ambientación de la novela es una celda que los dos personajes comparten. A lo largo de la obra, asistimos a un proceso que resulta paradójico. Las personalidades de los personajes se desarrollan libremente, aunque esto suceda en un lugar que es socialmente adscrito al castigo por medio de la privación de la libertad. El texto se puede leer como una experiencia estética e introspectiva que traspasa las fronteras de clase y de sexualidad y que hace una crítica a las imposiciones de poder perpetuadas por la dictadura y en sentido más amplio por la sociedad neoliberal.

La palabra panóptico proviene de la raíz griega “verlo todo” (pan-opticón), y como el propio nombre revela, se basaba en una construcción circular opaca por su cara exterior y transparente por su zona interior, de forma que, colocando una torre de vigilancia en medio, se podría vigilar a todos los presos a la vez con un mínimo consumo económico y personal.⁶⁸ Dicho de otro modo, el panóptico es un medio específico de las visibilidades que consiste en alinear el espacio arquitectónico de tal modo que los individuos se vean inmersos en una disciplina institucionalizada regida a una visibilidad total de todos sus movimientos.⁶⁹ De allí vienen la estructura y la organización de las prisiones modernas como en la que están encarcelados los protagonistas de la novela. Michel Foucault habla del panóptico de la prisión en su obra *Vigilar y Castigar*, publicada en 1975; estudia la presencia de las relaciones de poder, así como una profunda investigación sobre el cuerpo y el poder, las tecnologías de control y la microfísica del poder en la sociedad occidental a través del estudio de derecho penal, y concretamente

⁶⁸ Cfr. National Geographic España, disponible en www.nationalgeographic.es/historia/el-panoptico-una-prision-perfecta-o-ataque-la-intimidad

⁶⁹ Montúa, F.A., Una reflexión sobre las investigaciones de Foucault del cuerpo y del poder, *Revista Digital*, Buenos Aires, Año 10, n. 89, oct., 2005.

del régimen penitenciario del siglo XVIII hasta el siglo XIX. Una de las tesis fundamentales de su obra es que el castigo ha sufrido mutaciones, lo cual implica no un mejoramiento o empeoramiento de los mismos, no su humanización o racionalidad, como habitualmente se sostiene sino más bien una transformación que responde a los cambios político-económicos de las sociedades occidentales⁷⁰, se trata entonces de una investigación sobre los métodos punitivos que considera el punto de vista de la economía y la política. Otro argumento esencial consiste en afirmar que existe un conjunto de elementos materiales y de técnicas que sirven de armas, de vías de comunicación y de puntos de apoyo a las relaciones de poder y de saber que cercan los cuerpos humanos y los dominan haciendo de ellos un objeto de saber particular.⁷¹ Las prácticas penales no son una consecuencia de la teoría jurídica, sino un apartado de la anatomía política. Una "anatomía política", que es igualmente una "mecánica del poder" define cómo se puede controlar el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere, con las técnicas, según la rapidez y la eficacia que se determina. La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos 'dóciles'.⁷² Para el filósofo francés, en el proyecto de la institución carcelaria ejercido por el aparato administrativo, en el cual la prisión es su apoyo institucional, el objeto de la pena ya no es cuerpo sino el alma. Mediante el castigo penal si bien se castigan ciertas acciones, objetos jurídicos definidos, no sólo se está juzgando esto, sino que se están juzgando también pasiones, instintos, anomalías. En efecto, para Foucault, los componentes del delito no son aquellos valorados por el sistema jurídico sino lo que se encuentra detrás de ellos; es decir aquellas prácticas que no están permitidas en el discurso, lo que se considera anormal, y que no se permiten porque no son útiles al sistema de producción liberal. El castigo legal y por extensión el sistema jurídico, no juzga solamente las infracciones de ley, sino a los individuos y no simplemente lo que han hecho, sino lo que son. Para que esto tenga una justificación científica, se han incluido en el ámbito penal la psiquiatría, la criminología y la antropología criminal. En el capítulo titulado *Disciplina*, Foucault encuentra que el castigo que soportan los reos en la prisión como institución acaba imponiéndose en las sociedades modernas como consecuencia de

⁷⁰ Álvarez-Villareal, L.M., Reseña de "Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión" de Michel Foucault, *Dikaion*, Colombia, v. 23, n. 18.

⁷¹ Foucault, M., *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1986, p. 35.

⁷² Cfr. Ivi, p. 141.

un nuevo mecanismo de poder: la disciplina. La disciplina son los “métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad”.⁷³ Una sociedad disciplinaria, como podría ser la de la dictadura argentina de los 70 en la que viven los protagonistas de la novela, emplea técnicas y procedimientos para formar individuos y corregir determinadas tipologías de conducta. De hecho, en la prisión la disciplina actúa de diferentes maneras tratando de mejorar y encauzar a la persona por medio de mecanismos de vigilancia que advierten a los individuos a aprender como comportarse. Se considera como un tipo de poder, que se practica sobre los cuerpos formándolos con técnicas rigurosas como la vigilancia, la sanción, el examen, las cuales son aplicadas desde distintas instituciones, esto implica todo un conjunto de discursos donde a la persona se le enseña qué debe pensar y cómo debe actuar, de esta forma se está controlando y seleccionando individuos, con el objetivo de conjurar poderes.⁷⁴ El modelo de prisión de *El beso de la mujer araña* es oximorónico, una cárcel donde entran en pugna la “libertad” y la “vigilancia” y, además, donde, a pesar del régimen represivo impuesto, se genera un ambiente de libertad, el cual anula la vigilancia. El encarcelamiento se convierte en un acto inoperante, funciona como un espejo deformante de la sociedad: lo que se castiga afuera se “permite” en la celda.⁷⁵ Este espejo será el “queer eye” mediante el cual los dos personajes empezarán a mirar el mundo a medida que se desarrolla su relación.

En el espacio carcelario de la novela *El beso de la mujer araña* la disciplina como capítulo de la anatomía del poder de la dictadura argentina fracasa. Se manifiesta de manera débil e ilusoria contraponiéndose al panóptico en el cual la función represiva se presenta de manera directa a través de un poder que se ejerce por entero de acuerdo a una figura jerárquica continua en la que cada individuo está localizado y examinado constantemente.⁷⁶

En primera instancia, el dispositivo de la disciplina parece funcionar porque hay una relación de poder y de control entre los dos presos. Ese poder es ejercido sobre Valentín

⁷³ *Ibidem.*

⁷⁴ Cfr. Montúa, A.F., *Una reflexión sobre las investigaciones de Foucault del cuerpo y del poder*, cit.

⁷⁵ Cfr. Medel-Bao, J., *La literatura queer de Manuel Puig como seducción socio-política*, Linguistics, Université de Lyon, 2016, p. 330.

⁷⁶ Cfr. Foucault, M., *Viligar y Castigar*, cit., pp. 208-209.

mediante el ocultamiento y el engaño. De hecho, Molina oculta sus intenciones de sacar informaciones a Valentín, trabajando como espía al servicio del poder dictatorial. Sin embargo, esta intención se transforma y se invierte, incluso el/la lector/a llega a dudar si haya existido. Una interpretación posible de su comportamiento sería que la intención de Molina, en un primer momento, es traicionar a Valentín, pero también es posible que éste no haya sido el caso. Haciendo referencia al texto de Puig, no se encuentra ningún signo concluyente a este respecto. En todo caso, las dotes de manipulación y seducción de Molina son evidentes, porque también las pone en práctica con el director de la prisión para conseguir víveres y para que no le retire su confianza.⁷⁷ Con esas dotes, Molina elude el dispositivo de poder de la cárcel y cuando llega a tener una relación con Valentín transforma radicalmente sus intenciones invirtiendo esa relación de poder. Como ya se ha mencionado, paradójicamente, los dos personajes se expresan más libremente porque se encuentran aislados de la sociedad y todas sus reglas y convenciones, de hecho son dos subjetividades que probablemente nunca habrían tenido una interacción en el mundo de “afuera”. La disciplina fracasa en su intento de corregir y orientar sus conducta. El estado, en este caso el argentino, pretende curar las desviaciones de los presos para sanar la sociedad. Combate el marxismo de Valentín porque representa una amenaza al orden dictatorial y la “perversión” de Molina que con su sexualidad disidente pone en peligro la idea tradicional de amor y de deseo que se permite exclusivamente entre hombre y mujer, pilar indiscutible del heteropatriarcado y única orientación sexual aceptable que conduce a la creación de la familia tradicional, institución que sirve para perpetuar un “orden sentimental” que la sociedad dictatorial argentina quiere mantener. Sin embargo, ambos siguen teniendo los mismos ideales por los que fueron condenados. Valentín sigue siendo un militante revolucionario y utiliza el tiempo que tiene que pasar en la celda para estudiar sociología y filosofía, buscando también maneras de intercambiar informaciones sus compañeros y compañeras que están intentando derrocar el gobierno. Molina, por su parte, sigue expresando su sexualidad no conforme contando películas a Valentín. Instauran conversaciones libres de condicionamientos exteriores sobre diferentes temas como el matrimonio, la monogamia, el amor, la sexualidad.

⁷⁷ Cfr. Medel-Bao, J., *La literatura queer de Manuel Puig como seducción socio-política*, cit., p. 334.

Cuando empiezan a hablar de su visión de la vida y del mundo, tienen opiniones y planteamientos diferentes. Al principio, una conversación constructiva parece imposible sobretodo debido al escepticismo de Valentín el cual, en su lugar de macho revolucionario, no considera las ideas y los razonamientos de Molina como dignos de atención. Se encuentran encerrados en sus universos individuales separados, pero gracias a un diálogo constante a lo largo de la novela, estos dos universos entrarán en contacto abriéndose el uno hacia el otro dentro de esa celda que comparten en la que, los dos se daran cuenta, pueden construir su relación a su gusto, lejos de presiones externas:

-pero aquí estamos los dos solos, y nuestra relación... la podemos moldear como queremos, nuestra relación no está presionada por nadie.⁷⁸

1.3.2 Performance cinematográfica y performatividad de género.

Al comienzo del capítulo II de la novela Molina le prepara la comida a Valentín y este último para bromear, pero quizás con una punta de seriedad y preocupación, le dice que cocina bien y no puede seguir así porque si no lo va acostumbrar mal y que eso le puede perjudicar. Entonces Molina le contesta, burlándose un poco de él, que no tiene que pensar en eso y que viva el momento, que aproveche.

-Yo no puedo vivir el momento, porque vivo en función de una lucha política, o bueno, actividad política digamos, entedés? Todo lo que yo puedo aguantar acá, que es bastante, ... pero que es nada si pensás en tortura,... que vos no sabés lo que es.

- Pero me puedo imaginar.

- No [...] Bueno, todo me lo aguanto porque hay una planificación. Está lo importante, que es la revolución social, y lo secundario, que son los placeres de los sentidos (...) estoy al servicio de los más noble, que es... bueno... todas mis ideas...

- ¿Como tus ideas?

-Mis ideales,... el marxismo, si querés que te defina todo con una palabra. Y ese placer lo puedo sentir en cualquier parte, acá mismo en esta celda y hasta en la tortura. Y ésa es mi fuerza.

-¿Y tu mina?

-Eso también tiene que ser secundario. Para ella también soy yo secundario. Porque también ella sabe qué es lo más importante.

-¿Se lo inculcaste vos?

⁷⁸ Puig, M., op. cit., p. 206.

-No, creo que los dos lo fuimos descubriendo juntos. Me entendiste lo que quise decir?

-Sí...

-No parecés muy convencido, Molina.⁷⁹

Esas líneas relatan una de las primeras conversaciones “íntimas” de los dos personajes. Muestran sus diferencias más evidentes y su aparente incomunicabilidad. Todavía están encasillados en sus universos aislados pero este diálogo podría marcar el comienzo de su intercambio de ideas. De las palabras de Valentín filtra un idealismo político de guerrillero que vive principalmente por la lucha que llevará a una sociedad más justa. Este es el fin principal de su vida. De las intervenciones de Molina se entiende que da más importancia a los sentimientos y a las pasiones que para Valentín parecen ser secundarias. No se preocupa de todo lo que se refiere a la política y al principio no entiende el otro tipo de pasión y el empeño de Valentín.

En *El beso de la mujer araña*, Puig recurre a dos arquetipos: “Valentín es el activista político con ínfulas de guerrillero, el intelectual sensible que no abandona su rudeza de hombre, mientras que Molina es un homosexual con fijación femenina que aún cree en la necesidad del macho superior. Puig explica que elige un personaje homosexual para su novela, pues las mujeres de los años setenta, influidas por los grandes cambios sociales de la época, han dejado de creer en el hombre ideal y han empezado a apostar por modelos de vida más independientes.”⁸⁰

Las ideas de Molina, en particular su concepción de feminidad, son expresadas en las películas que le cuenta a Valentín para que los dos se entretengan y no piensen en su destino de presos para unas horas. La mayoría de esas películas pertenecen a la categoría que se suele definir de “serie b”, la única excepción es representada por una película de propaganda del régimen nazista.

Puig en sus novelas utiliza elementos pertenecientes a la cultura pop como melodramas, boleros y películas, y encuentra la manera de resignificarlas alejándolas de la condición de marginalidad cultural a la que siempre han sido destinadas. Sobre todo en *El beso de la mujer araña* en que, entre los mitos cursis de las películas de Hollywood logra insertar el tema político, justo en el momento en que empezaba la dictadura en su país.

⁷⁹ Ivi, pp. 33-34.

⁸⁰ Cfr. Rodríguez Barreno, M., Entre panteras y arañas: símbolos del terror y lo gótico en “El Beso de la Mujer Araña” (1976) de Manuel Puig. *LL Journal*, Pontificia Universidad Católica del Perú, v. 12, n. 2.

Si Manuel Puig tiene alguna influencia, es una influencia no tanto del cine, sino de la realidad [...] Manuel Puig no es un escritor pop como se dice, sino que es un escritor realista de empeño social. Si hay alguna influencia real del cine en Manuel Puig, pues ¡caramba! la tendremos que encontrar por el lado del documental.⁸¹

En *El beso de la mujer araña*, las películas representan la realidad de Molina o, mejor dicho, su idea de realidad. La única manera por medio de la cual tiene acceso al mundo del cine es memoria, entonces de su manera de recrearlas y contarlas transparentes elementos de su visión del mundo como por ejemplo la división social de los géneros y su idea de feminidad. Las películas se convierten en un espacio de contraste: performance cinematográfica que sirve de lenguaje para crear una performance de género.

Cuando Manuel Puig explica cómo se convirtió en novelista, cuenta que de niño se sintió atraído por el cine porque éste le ofrecía una realidad mucho más agradable que la de su pequeña y opresiva ciudad de nacimiento en la pampa argentina. Esta búsqueda de una realidad alternativa lo llevó a la edad de veinticuatro años al Centro Sperimentale, donde continuó su educación cinematográfica. Sin embargo, en Roma descubrió que el neorrealismo, a pesar de sus tendencias de izquierda, era similar a la autoridad represiva patriarcal que él había odiado desde niño, especialmente en su rechazo hacia todo lo que representara Hollywood: el deseo y el placer. Por estas y otras razones, Puig terminó rechazando la idea de proseguir su carrera como guionista y continuó su búsqueda como novelista. Irónicamente, pasó luego a adaptar para la pantalla algunas de sus novelas, *Boquitas pintadas* (1974), *El beso de la mujer araña* (1985). No obstante, mantuvo el cine clásico de Hollywood como parte importante de su vocabulario novelístico; en lugar de utilizar el cine “de manera neorrealista” para reflejar la realidad de modo transparente, lo empleó como medio para cuestionar la realidad.⁸²

Con la inserción de estas películas Puig consigue crear un mundo paralelo en la novela, los personajes, y con ellos los lectores se desplazan a otra dimensión dejando atrás el espacio carcelario. Este desplazamiento podría ser una alegoría de la expresión de género de Molina: Molina traspasa los límites (binarios) del género cuando elige ser una mujer, y las películas que relata les dejan, a él y a Arregui, el paso libre a otra dimensión, una dimensión imaginaria fuera de las paredes de la cárcel.⁸³

⁸¹ Engelbert, M., Cruzando fronteras: la supuesta posmodernidad de Manuel Puig, in *Encuentro Internacional Manuel Puig*, La Plata, Beatriz Viterbo, 1997, p. 358.

⁸² Tierney, D., El terror en el beso de la mujer araña, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, Núm. 199, Abril-Junio 2002, pp. 355-365.

⁸³ Medel-Bao, J., *La literatura queer de Manuel Puig como seducción socio-política*, cit., p. 346.

El cine en la novela, a parte de ser una forma de entretenerse en la celda, es también un medio de expresión de la identidad: las dos son movедizas, las identidades fijas se convierten en algo fluido, como las imágenes que fluyen en la pantalla.

Molina, cada vez que relata una película y describe los personajes femeninos, presenta sus modelos a copiar, sus estereotipos a performar encarnados por las heroínas de Hollywood de los años 30 y 40. Estas películas nos presentan una idea de mujer estereotipada e híperfeminizada: hermosa, fascinante, dramática con una punta de misterio, que al final se enfrenta con un destino trágico sacrificándose para el hombre que ama. Algunas películas existen y han sido realmente estrenadas, otras son una mezcla de elementos imaginarios y películas reales mientras que algunas provienen totalmente de la imaginación de Molina. En particular, tres de ellas resultan relevante para este análisis. Las dos primeras películas son reales, y realizadas por el director francés Jacques Tourneur. La primera película que trataremos es también la primera que le cuenta Molina a Arregui, titulada en español *La mujer pantera*, del año 1942. La segunda es del año siguiente, 1943, y se llama *Yo anduve con un zombie*, aunque Molina se refiere en la novela a la película como *La vuelta de la mujer zombi*. La tercera película, *Destino*, es una creación del propio Puig, inspirado en las películas impresionistas alemanas de los Estudios Ufa, particularmente *Die Grosse Liebe* (El gran amor) de 1942.⁸⁴

La elección del género de las películas no es casual y tiene que ver con lo queer; como ya se ha mencionado pertenecen al cine de serie “B”, entonces se encuentran al márgen de la producción cinematográfica hollywoodiense, analogamente a los dos personajes, quien cuenta las películas y quien las escucha, que se encuentran a los márgenes de la sociedad. Como señala Dolores Terney:

habría que tener en cuenta —en una época gay, política, activista y post-Stonewall— que el género de terror tiene un potencial político queer decisivo. Tania Modleski y otros han anotado que el progresismo político del cine de terror moderno se encuentra en que éste muestra el lado adverso de la cultura y sociedad contemporáneas. Robin Wood apunta que, en el film moderno de terror, todo lo que el capitalismo burgués y patriarcal intenta reprimir, la homosexualidad, las ideologías alternativas, etc. —lo otro— vuelve a menudo en forma de monstruo.⁸⁵

Esa alteridad representada en forma de monstruo es particularmente evidente en el relato de Molina sobre la película de la mujer pantera.

⁸⁴ Cfr. Ivi, p. 348.

⁸⁵ Tierney, D., *El terror en el beso de la mujer araña*, cit., pp. 355-365.

Al escuchar/leer los relatos de Molina se entiende su fascinación por la identidad femenina representada en estos filmes. Hablando de las protagonistas, en cierta medida está hablando de si misma o de como quisiera expresar su feminidad. En efecto, se identifica siempre con el personaje femenino principal. Quizás Valentín se da cuenta de eso y a través de los relatos de Molina trata de entender mejor su perspectiva.

-Una cuestión sola que me intriga un poco.

-¿Qué?

-¿No te vas a enojar?

-Depende.

-Es interesante saberlo. Y después vos si querés me lo preguntás a mí.

-Dale.

-¿Con quién de identificás?, ¿Con Irena o la arquitecta?

-Con Irena, que te créas. Es la protagonista, pedazo de pavo. Yo siempre con la heroína.

-Seguí.

-¿Y vos Valentín con quién?, estás perdido porque el muchacho te parece un tarado.⁸⁶

La identificación de Molina con las divas de Hollywood, protagonistas de las películas que cuenta, es manifestación de su deseo de ser mujer. Estos personajes femeninos encarnan todo lo que ella/él querría ser. Desde el punto de vista de este análisis, la actitud de Molina hacia la feminidad pone en evidencia el carácter construido del género. Persigue un modelo femenino idealizado e inalcanzable representado en todas las películas por el más prominente de los personajes femeninos.

La primera película que relata recrea un clásico del cine de terror : *Cat People*, que tiene como protagonista a Irena, una joven que descubre ser descendiente de una familia maldita. En líneas generales, el film cuenta la historia de Irena Dubrovna, una inmigrante de origen rumano en Nueva York, marcada por el sino trágico de una maldición de su tierra natal, cerca de las montañas de Transilvania. Su solitaria vida en la metrópoli transcurre serenamente hasta que conoce al arquitecto Oliver Reed, una tarde en que pinta a una pantera en el zoológico de la ciudad. El enamoramiento es rápido y Reed le propone matrimonio. Sin embargo, nota que Irena se incomoda cuando trata de

⁸⁶ Puig, M., op. cit., p. 32.

besarla. Ella manifiesta ciertas inseguridades respecto de su deseo por Oliver, pues teme en secreto que al besar a su prometido quede convertida en pantera, tal y como amenaza la maldición de su pueblo. El film desarrollará la angustia de Irena a causa de la premonición diabólica que no la deja consumir su matrimonio.⁸⁷ En la descripción que Molina hace de ella, se encuentran todos los rasgos de la *femme fatal* como la belleza y el fascino magnetico, pero añade una componente perturbadora: unas características que remiten a la animalidad, resaltando sus rasgos felinos. La mencionada animalidad confiere a la protagonista, Irena, un estatus de anormalidad, de alteridad: aquello que socialmente debe reprimirse para garantizar la existencia de lo *natural*.⁸⁸ esta última característica hace más evidente la similitud entre ella y Molina: algo hay en su rareza que, a pesar de ser extraña, la hace cautivadora y en ese misterio reside su fuerza y la identificación de Molina con este personaje. Al igual que ella, él es un hombre que no encaja con la normatividad masculina y que esconde, a su vez, muchos secretos.⁸⁹

El mismo título de la novela se conecta con la película.

Es una película de terror pero, en cierta medida, también de metamorfosis porque la protagonista, en cuanto se acerque a tener una relación sexual, puede cambiar su fisicidad transformándose en un animal. Asimismo, la identidad de Molina tiene algo de metamórfico. Ella se siente una mujer encerrada en el cuerpo de un hombre. Sin embargo, a diferencia de la mujer pantera, su acto de “metamorfosis” tiene una acepción positiva. Gracias al beso de Valentín es como si se convirtiera en la mujer que quiere ser.

El apodo “mujer araña” se lo da Valentín a Molina, tiempo después que este último le había contado la película, acordándose de la mujer pantera y le dice:

-Tengo una curiosidad: ¿te daba mucha repulsión darme un beso?

- debe haberme dado miedo a que te convirtieras en pantera, como aquella de la primera película que me contaste.

- Yo no soy la mujer pantera

-Es cierto, no sos la mujer pantera.

⁸⁷ Rodríguez Barreno, M., Entre panteras y arañas: símbolos del terror y lo gótico en “El Beso de la Mujer Araña” (1976) de Manuel Puig, cit.

⁸⁸ Cfr. Medel-Bao, J., *La literatura queer de Manuel Puig como seducción socio-política*, cit.m p. 347.

⁸⁹ Rodríguez Barreno, M., Entre panteras y arañas: símbolos del terror y lo gótico en “El Beso de la Mujer Araña” (1976) de Manuel Puig, cit.

-Es muy triste ser mujer pantera. Nadie la puede besar. Ni nada.

- Vos sos la mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela.

-¡Qué lindo! Esto me gusta.⁹⁰

El apodo que le da Valentín sugiere que los relatos de Molina están envolviendo al joven guerrillero en la fantasía, en la ilusión y que esta manera de escaparse de la realidad lo está seduciendo y poco a poco, noche tras noche, lo está sacando de su excesiva racionalidad.

Otra obra cinematográfica entonces presente en la novela que es la película ficticia *Destino*, que como ya se ha mencionado es una creación del propio Puig. Está construida al estilo de las películas de propaganda nazi: relata la historia de amor en el período de la invasión nazi de Francia entre Werner, un oficial alemán del Tercer Reich, y Leni Lamaison, una conocida cantante francesa. Leni nació en Alsacia, su identidad está marcada por un lugar intermedio franco-germánico, por la no pertenencia a una territorialidad definida, lo que la convierte en un personaje periférico, *queer*, através ado por múltiples contradicciones.⁹¹ al contar esta película Molina presenta otro modelo de feminidad con quien se identifica. Después de la *femme fatal* llena de misterio y que esconde secretos, y de la mujer pura, inocente y sumisa protagonista de le película de los zombi sobre la cual no nos hemos detenido, aquí vemos una heroína pasional que sacrifica todo por su amor, que renuncia a todo y se enfrenta a la muerte por una causa noble, que es su amor por un oficial de la Alemania nazi. Esta película pone de relieve las diferencias entre Molina y Valentín, en particular pone de manifiesto que en la identidad de Molina el poder del “amor romántico” como constructo social es más fuerte que el factor político, ideológico.⁹² Se trata de una película de propaganda del regimen nazista, aspecto que resulta muy incómodo para Valentín. Molina, en cambio, logra minimizar este asunto enfatizando los aspectos estéticos y superficiales como por ejemplos los vestidos que llevan puestos las actrices comentando lo bien que les quedan y, sobre todo, se focaliza en la subtrama que es una trágica historia de amor, separando completamente el aspecto estético del aspecto político:

⁹⁰ Puig, M., op. cit., p. 234.

⁹¹ Cfr. Medel-Bao, J., La literatura queer de Manuel Puig como seducción socio-política, cit., p. 348.

⁹² Ivi, p. 353.

- (...) pero tené bien claro que la película era divina por las partes de amor, que eran un verdadero sueño, lo de la política se lo habrán impuesto al director los del gobierno, ¿o no sabés cómo son esas cosas?

-Si el director hizo la película ya es culpable de complicidad con el régimen.⁹³

El relato de *Destino*, marca un punto de inflexión en la novela y en la (de)construcción de las identidades de los dos personajes. Se puede considerar el momento en que empiezan a tener en cuenta el uno la perspectiva del otro. Además, aparece un tercer “personaje”: el narrador de las notas a pie de página. Se introducen esas notas a mitad de la narración de esta película y Valentín por primera vez manifiesta abiertamente la intención de comprender la personalidad de su compañero de celda:

- (...) creo que para comprenderte necesito saber qué es lo que te pasa. Si estamos e celda juntos mejor es que nos comprendamos, y yo de gente de tus inclinaciones sé muy poco.⁹⁴

Valentín, por primera vez, admite tener una falta de conocimiento respecto a Molina. Está bien dispuesto a aprender algo de ella acerca de sus “inclinaciones”. Esto demuestra que Arregui se está alejando de su papel de macho revolucionario que lo sabe todo y admitiendo su ignorancia sobre el tema se está acercando a la subjetividad de Molina confiriéndole una plena dignidad que hasta entonces le había negado. En efecto, ya habían tenido una conversación sobre la identidad sexual de Molina, pero la actitud de Valentín se mostraba totalmente diferente.

- (...) por qué no me habré tocado de compañero el novio de la mujer pantera, en vez de vos.

-Ah, esa es otra historia, y no me interesa.

-¿Tenéis miedo de hablar de esas cosas?

-No, miedo no. Es que no me interesa. Yo ya sé todo de vos, aunque no me hayas contado nada.⁹⁵

De estas palabras se desprende como, según Valentín, la homosexualidad es algo que se puede comprender sin haberse experimentado. Si leemos entre líneas, sus palabras se colocan en un marco teórico heteronormativo en que la homosexualidad se define en relación a la heterosexualidad. Cuando Valentín afirma “es que no me interesa”, se refiere al hecho de que no quiere que su compañero de celda le hable abiertamente de elementos

⁹³ Puig, M., op. cit, p. 87.

⁹⁴ Ivi, p. 60.

⁹⁵ Ivi, p. 25.

que estén relacionados con su deseo erótico. La resistencia de Valentín a que Molina se refiera a su deseo es expresión de un importante mecanismo homofóbico de autopreservación.⁹⁶ El hecho de expresar el deseo homosexual a través del lenguaje, supone una aceptación social del mismo porque todo lo que nombramos mediante el lenguaje adquiere una existencia más concreta en nuestro pensamiento y por extensión también una dignidad social. Entonces, el rechazo de Valentín por la libre expresión del deseo de Molina implica una negación del reconocimiento de su identidad sexual, una deslegitimación de la posibilidad de una existencia social para Molina y por consecuencia una opresión de su subjetividad. Por lo tanto, el cambio de actitud de Arregui acerca de la sexualidad de su compañero es un primer paso hacia la deconstrucción de esa definición preconcebida de la homosexualidad y más importante hacia el reconocimiento de Molina como sujeto pleno.

Parece como si las notas a pie de página, que presentan teorías de Freud, Marcuse y otros psicoanalistas y estudiosos acerca de las “causas” que motivan la homosexualidad, actuaran como respuesta a la “falta de conocimiento” de Valentín. Al principio, sí parece que comienzan como respuesta, de hecho la primera nota ilustra tres teorías de un investigador inglés sobre el origen físico de la homosexualidad, sin embargo funcionan de manera contraria al texto, compitiendo para atraer la atención del lector y para desviarlo de la narración. En efecto, explican la homosexualidad como patología, visión que está en conflicto con la narración de la novela. Entonces, más que funcionar como notas a pie de página corrientes, para proporcionar un mapa cognitivo o modo de conocimiento, la circulación de “explicaciones” biológicas, psicológicas y psicopolíticas sobre la homosexualidad podrían considerarse como una especie de disfunción epistemológica en la novela. Todas las teorías compiten por ser válidas y podría considerarse que ninguna sale victoriosa o “digna de confianza”;⁹⁷ quizás para subrayar que cualquier tentativo de categorizar o patologizar la homosexualidad acaba en un fracaso.

En conclusión, se puede decir que el lenguaje cinematográfico en la novela funciona como medio expresivo para representar “las realidades” de los personajes. Sirve también como canal intermedio entre realidad y sueño. La relación entre lo real y lo

⁹⁶ Medel-Bao, J., *La literatura queer de Manuel Puig como seducción socio-política*, cit., p. 358.

⁹⁷ Tierney, D., *El terror en el beso de la mujer araña*, cit., pp. 355-365.

imaginario en la novela tiene un confín borroso. Puede considerarse una metáfora de la deconstrucción de las categorías binarias. Todo lo que normalmente tiene un límite marcado y que percibimos y evaluamos a través de una dicotomía, en la obra de Puig se ve confuso, ambiguo. Esta sensación es posible gracias a la manera en que el autor utiliza el lenguaje, literario y cinematográfico. Como ya se ha mencionado el lenguaje no tiene una función meramente descriptiva sino creadora. Se crean nuevas realidades y percepciones que escapan a los criterios binarios con los que se suele categorizar el mundo: verdad/falsedad, sueño/realidad, masculino/femenino, luz/oscuridad. Por ejemplo, se nota como en dicha deconstrucción, el lenguaje cinematográfico de las películas de cine de terror presentes en la novela juega un papel importante. Al igual que la construcción binaria del cine clásico de terror, en el que la luz es igual a seguridad y la oscuridad significa peligro, la sexualidad moderna, a partir de la segunda mitad del siglo XIX⁹⁸, se percibe como una serie de dicotomías: homosexual/heterosexual, “gay/straight”, naturaleza/ educación, conocido/desconocido. Esta lista de dicotomías forma lo que la académica Eve Kosofsky Sedgwick llama “la epistemología del armario”. Según Sedgwick, todo medio de conocimiento está de alguna manera basado en el conocimiento sexual y en última instancia en las relaciones binarias y por tanto limitadas del armario, que trazan la definición sexual. De acuerdo con Sedgwick, el armario es una estructura homofóbica que crea unas barreras/dicotomías estables que apoyan y legitimizan la heterosexualidad al tiempo que discriminan la homosexualidad.⁹⁹ En la novela se desestabiliza el concepto de “armario” y todas las presuposiciones heterosexistas que esta palabra lleva consigo con el fin de desechar la idea del género como algo absoluto y entender la sexualidad como lugar de cambio constante, intención que asimismo es postulada por las teorías queer. Esta destabilización es un asunto central en la novela, por lo que se refiere al lenguaje cinematográfico se lleva a cabo abordando la cuestión del “miedo a lo desconocido”, para poner en duda el estilo clásico de Hollywood como uno de los “modos de conocimiento” hegemónico/homofóbico del siglo veinte¹⁰⁰. Para hacer eso, Puig “juega” con el conocimiento del personaje de Valentín. En efecto, el joven tiene una manera peculiar de enfrentarse a lo que no conoce. Mientras

⁹⁸ Más precisamente 1870, año en que se publica el famoso artículo de Westphal sobre las “sensaciones sexuales contrarias”, considerada por el filósofo Michel Foucault como fecha de nacimiento de la homosexualidad como categoría psiquiátrica.

⁹⁹ Cfr. Tierney, D., *El terror en el beso de la mujer araña*, pp. 355-365.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

Molina es inmerso en el relato de la película de la mujer pantera, hay una escena en particular que despierta en Valentín su propio miedo a lo desconocido:

Mira desde el medio del agua a los bordes de la pileta que están oscuros y se oyen los rugidos de una fiera negra que pasea enfurecida, no se la ve casi, pero una sombra va como escurriéndose por los bordes. Los rugidos se oyen apenas... y le brillan los ojos verdes mirando a la otra en la pileta entonces sí se pone a gritar como loca...¹⁰¹

En este caso, no tiene miedo por él sino por su novia que también es guerrillera y se encuentra fuera de la cárcel:

-Cuando empezaste a hablar de que a la muchacha la seguía la pantera, me la imaginé a mi compañera que estaba en peligro. Y me siento tan impotente acá, de avisarle que se cuide, que no se arriesgue demasiado.¹⁰²

Normalmente, en el cine clasico de terror, el elemento que aporta el miedo es ambiguo y, justamente, desconocido con el fin de crear la suspense. En el relato de Molina, en cambio, se entiende claramente que es Irena, la protagonista de la película, que se ha convertido en pantera y está pesiguiendo a la otra chica. Entonces, se produce una inversión en la dinámica de las dicotomías del cine clásico de terror visibilidad/conocido/seguridad vs. invisibilidad/desconocido/peligro que refleja el deseo de desestabilizar las relaciones del “armario” y el hecho de que conocer o no conocer con certeza sea imposible.¹⁰³

Valentin tiene miedo a lo que no conoce y es un personaje que se encuentra en una constante búsqueda de conocimiento, de hecho pasa la mayoría de su tiempo leyendo y estudiando. Cuando se encuentra ante lo desconocido como primer impulso lo rechaza o lo ignora, se nota, entre otras cosas, en su primera reacción hacia la sexualidad de Molina y en el hecho de que le pida que al relatar las películas debe omitir los detalles eróticos. Sin embargo, Molina cuestiona esta característica de su compañero de celda, abriéndole la mirada a lo desconocido en diferentes maneras; por ejemplo cuando se detiene en los detalles de las prendas de vestir que llevan las actrices le presenta la posibilidad de apreciar las cosas desde un punto de vista meramente estético, superficial, sin buscarle una explicación o un significado ulterior. Molina le ayudará a quitarse el

¹⁰¹ Puig, M., op. cit., p. 38.

¹⁰² Ivi, p. 40.

¹⁰³ Cfr. Tierney, D., El terror en el beso de la mujer araña, cit., pp. 355-365.

miedo dándole una vuelta a los paradigmas de conocimiento de Valentín y haciéndolo salir de su afán de búsqueda constante.

- Valentín ... a todo le buscás explicación... qué loco sós.¹⁰⁴

Las películas funcionan también como punto de partida para hablar de la visión que cada uno de los dos tiene respecto a lo que significa ser hombre o mujer y ponen en evidencia el carácter construido del género.

-¿qué es ser hombre para vos?

-Es muchas cosas, pero para mi... bueno, lo más lindo del hombre es eso, ser lindo, fuerte, pero sin hacer alharaca de fuerza, y que va avanzando seguro. Que camine seguro, como mi mozo, que hable sin miedo, que sepa lo que quiere, adónde va, sin miedo de nada.

-Es una idealización, este tipo no existe.¹⁰⁵

De esta conversación se deduce que Molina tiene una visión del concepto de hombría estereotipada, cree en la existencia de un hombre macho que tiene que ser fuerte, seguro y sobre todo que no tenga miedo, incluso no cree que tenerle miedo a un hombre con el cual se relaciona sea negativo y reflejo de una relación de poder desequilibrada. A veces, parece celebrar una idea patriarcal de masculinidad:

-La gracia está en que cuando un hombre te abraza...le tengas un poco de miedo.¹⁰⁶

Sin embargo, su actitud femenina es más evolucionada, en cuanto al trato humano, que la de Valentín. Ella subestima la revolución cuando en los planteamientos de Valentín queda reducida al ámbito del hombre guerrero brutal. Es mejor ser mujer que revolucionario o torturador¹⁰⁷:

-¿y qué tiene de malo ser blando como una mujer? ¿por qué un hombre o lo que sea, un perro, o un puto, no puede ser sensible si le antoja?

-No sé, pero al hombre ese exceso le puede estorbar.

-¿Para qué? ¿Para torturar?

-No, para acabar con los torturadores.

-Pero si todos los hombres fueran como las mujeres no habría torturadores.

¹⁰⁴ Puig, M., op. cit., p. 202.

¹⁰⁵ Ivi, p. 63.

¹⁰⁶ Ivi, p. 247.

¹⁰⁷ Cfr. Escobar Vera, H., La isla-mujer: Lo femenino como liberación en El beso de la mujer araña de Manuel Puig, *Acta literaria*, n. 36., 2008, pp. 27-45.

En este caso, la subjetividad de Molina y sus planteos cuestionan los estereotipos ligados al género. Según la idea de masculinidad hegemónica, rasgos del carácter como ser blando o sentimental, son considerados prerrogativa de las mujeres y si un hombre manifiesta los mismos rasgos es percibido como algo que no le pertenece, como un exceso que “le puede estorbar”.

El escritor uruguayo Roberto Echavarrén propone la siguiente reflexión con respecto a la identidad sexual de Molina: “me llamó la atención que el tipo de homosexual que describe la novela correspondiera a una generación anterior (a la mía)”. Pero más adelante continúa: “[Puig] evocaba la atmósfera tradicional más que el contexto de activismo que experimentábamos [en los años setenta]. El énfasis en las identidades femeninas se me ocurría ligeramente anacrónico a la mayor alternancia de roles que por entonces se promovía y ensayaba”.¹⁰⁸

Esta reflexión intenta tratar de encasillar a Molina en un “tipo” de homosexual u otro. Sin embargo, parece más constructivo, como explica Jorge Medel-Bao, en lugar de “discutir si Molina encarna o no una persona masculina y homosexual, o una persona femenina y heterosexual, presentar de qué manera los binarismos de género y orientación sexual son cuestionados como ficciones reguladoras de la identidad¹⁰⁹”. La construcción del personaje de Molina, impregnada por las representaciones estereotipadas de las identidades femeninas de género, consigue, paradójicamente, cuestionar los regímenes normativos de la homosexualidad, al mismo tiempo que rompe con los presupuestos de la matriz heterosexual. En este sentido, Molina, cumple un papel importante al desestabilizar la homonormatividad, es decir, “la hegemonía de formas asimilacionistas preconizadas por la homosexualidad normativa.”¹¹⁰

Entonces, si bien estos significados de género adoptados por Molina en los estilos paródicos pertenecen a la cultura hegemónica misógina y heteronormativa, de todas maneras se desnaturalizan y movilizan a través de su recontextualización paródica. Una repetición nunca es una copia perfecta y esto supone la posibilidad de una repetición de la norma que no sea su refuerzo sino su desplazamiento.¹¹¹

¹⁰⁸ Cfr. Tierney, D., El terror en el beso de la mujer araña, cit., pp. 355-365.

¹⁰⁹ Medel-Bao, J., La literatura queer de Manuel Puig como seducción socio-política, cit., p. 356.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Perel, M., Los cuerpos mártires. Subjetividad, sexualidad y revolución en el beso de la mujer araña de Manuel Puig. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 2009, v. 2, n. 22.

Probablemente, Molina cree en ese ideal de hombre que tiene que relacionarse con una mujer sumisa que debe ser protegida porque nunca ha experimentado como es ser mujer en la sociedad. Esto porque, si expresa libremente su identidad, la sociedad lo rechaza. En efecto, en la primera parte de la novela le cuenta a Valentín que las personas que la rodean siempre tratan de corregir su orientación sexual.

-Todos igual, me viene con lo mismo, ¡siempre!

-¿Que?

-Que de chico me mimaron demasiado, y por eso soy así, que me quedé pegado a las polleras de mi mamá y soy así, pero que siempre se puede uno enderezar, y que lo que me conviene es una mujer, porque la mujer es lo mejor que hay.

Molina está acostumbrado a esa actitud que considera la heterosexualidad la única normalidad posible y que resulta denigrante para su persona. Sin embargo, él tiene muy claro “lo que le pasa” y tiene una respuesta ingeniosa a estos consejos heteronormativos: “(...) y eso le contesto... ¡regio!, ¡de acuerdo!, ya que las mujeres son lo mejor que hay...yo quiero ser mujer”.¹¹²

Ella quiere realizarse convirtiéndose en mujer, no buscando a una. Eso pone de relieve el hecho de que el género no es algo dado ni una característica innata de las personas, si fuera así Molina, en su cuerpo biológicamente masculino, no podría experimentar estas sensaciones.

Cuando Molina utiliza adjetivos declinados en femenino para describirse a si mismo Valentín tiene cierta resistencia cognitiva al separar el género de su compañero de celda de lo que culturalmente se considera su sexo biológico; resistencia que irá ablandándose a medida que la relación entre los dos llegará a ser más profunda. El personaje de Molina muestra el carácter inestable del género. utilizando la fuerza performativa del lenguaje, se refiere a su persona en masculino principalmente cuando habla de como la perciben los demás y en femenino cuando habla de sus sentimientos y sobre todo cuando se refiere al objeto de su deseo, el hombre del que está enamorada. Cuando Valentín reacciona de manera brusca a su uso del femenino Molina afirma: “cuando hablo de él yo no puedo hablar como hombre, porque no me siento hombre.” Si seguimos a Butler que señala que:

¹¹² Ivi, p. 26.

Cuando la condición construida del género se teoriza como algo independiente del sexo, el género mismo pasa a ser un artificio ambiguo, con el resultado de que hombre y masculino pueden significar tanto un cuerpo de mujer como uno de un hombre, y mujer femenino tanto uno de hombre como uno de mujer.¹¹³

Molina es libre de irse *sola* al restaurant.

1.4 Tengo miedo torero: teatralización y performance.

*“Teatro... lo tuyo es puro teatro
falsedad bien ensayada
estudiado simulacro.”¹¹⁴*

Llegados a este punto se habrá entendido que performatividad y performance son conceptos imprescindiblemente relacionados pero no son lo mismo. La performance es un hacer, mejor dicho, un rehacer que puede implicar o no consciencia de esa particularidad tanto por parte de la persona que la desarrolla como del espectador, de la persona que observa y descodifica.¹¹⁵ A diferencia de la performatividad que es una reiteración de las normas y disimula las huellas de las construcciones repetitivas y, por tanto, conlleva en los sujetos regulación y constricción, según Geraldine Harris “la performance puede servir para revelar y contestar la operación normativa de la performatividad en el terreno de lo social”.¹¹⁶ Dicha “revelación” se expresa principalmente mediante la relación del personaje de Molina con el cine en *El beso de la mujer araña*, mientras que en la segunda novela que se tratará de analizar en este trabajo, *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel, se manifiesta a través de los boleros, rancheras y baladas de la época, interpretadas y resignificadas por su teatral protagonista, la Loca del Frente, y de su lenguaje *excesivo*. En estas dos obras, la performance pone en escena la performatividad. Es la primera novela del escritor chileno que es conocido especialmente por sus crónicas urbanas y las palabras escritor y autor no son suficientes para describirlo, como con sus obras es imposible encasillarlo en una sola categoría, de hecho es también

¹¹³ Butler, J., en Teresa Aguilar García, El sistema sexo-género en los movimientos feministas, *Annis Revue D'études des sociétés et cultures contemporaines Europe-Amérique*, v. 8 Mujeres y Militantismo.

¹¹⁴ La Lupe, “Puro teatro”. By Tite Curet Alonso. *Laberinto de Pasiones*. Manzana. 1992.

¹¹⁵ Cfr. Medel-Bao, J., El beso de la mujer araña metáfora performativa, *Amerika* [en línea], n. 7, 2012. Disponible en: <http://journals.openedition.org/amerika/3544>; DOI: <https://doi.org/10.4000/amerika.3544>

¹¹⁶ Medel-Bao, J., El beso de la mujer araña metáfora performativa, cit.

artista plástico y performer. Junto al artista Francisco Casas fundó el colectivo “Yeguas del Apocalipsis” (1987-1995) en cuyas presentaciones combinaron la actuación, la fotografía, el video y la instalación. Durante la época de la dictadura chilena sus crónicas eran leídas desde emisoras de radiodifusión, pero después de la caída del régimen militar esos textos se han recogido y han sido publicado en libros. Entre otras destacan *Loco afán* y *De perlas y cicatrices*.

En la novela de Pedro Lemebel, como en la de Puig, realidad y ficción se entrelazan, la narración condensa algo de verdad y algo de ficción en sus páginas. Nos encontramos en Santiago de Chile en 1986, es un momento crucial para el desarrollo político del país y la ciudad está en un estado de tensión permanente. “Un Santiago que venía despertando al caceroleo y los relámpagos del apagón.”¹¹⁷ Es el año de las primeras protestas organizadas por la oposición en contra de la dictadura, en el centro de la ciudad se advierte el clima asfixiante de las bombas lacrimógenas. En ese transcurso histórico, el autor cuenta dos historias paralelas, aparentemente muy distantes que, sin embargo, se entrecruzan. Como suele suceder con las narraciones de Lemebel, se trata de una historia que es parte real y parte "silicona"¹¹⁸. El asunto principal de la novela es una circunstancia histórica: el atentado al dictador Augusto Pinochet, recreada desde una perspectiva ficcional. La narración se compone de una pluralidad de voces que toman forma gracias a un lenguaje irreverente que denuncia social y políticamente. Se entrecruzan: el mundo militar, Pinochet, los generales y los “milicos”; Lucía Hiriat , esposa del dictador, y las esposas de los militares; Carlos y los revolucionarios del Frente Patriótico Manuel Rodríguez; la protagonista, la Loca del Frente y sus amigas; y, de trasfondo, radio Cooperativa, que anuncia y denuncia incidentes.¹¹⁹ En el medio de este clima de confusión e incertidumbre, la Loca del Frente, una mujer transgénero de alrededor de cuarenta años, personaje carnavalesco y cautivante, vive en una vieja casa en donde escucha boleros pasados de moda que conoce de memoria. Por casualidad su camino se cruza con el de Carlos, un joven frentista que junto a sus compañeros está organizando el atentado contra Pinochet que tiene que suceder en día que habría podido

¹¹⁷ Lemebel, P., *Tengo miedo torero*, Anagrama, Barcelona, 2001, p. 9.

¹¹⁸ Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile [en línea]. Disponible en: www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-channel.html

¹¹⁹ Cfr. Balart Carmona, C. y Cortés Fuentealba, S., Múltiples voces, diferentes lecturas, un mundo histórico-literario: *Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel. *Contexto: Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales*, 2018, n. 39.

ser decisivo pero no lo fue. Ella les ofrece su casa como centro de reuniones y almacén de armas sin saber-sabiendo lo que realmente sucede cuando los chicos se reúnen allí. Mientras tanto, la Loca desarrolla un sentimiento amoroso por el joven revolucionario. Paralelamente, el/la lector/a observa la vida cotidiana de Augusto Pinochet desde un punto de vista peculiar/inusual: lo de su mujer Lucía, personaje desagradable y hablador que cotorrea incasablemente sobre las últimas tendencias de la moda, encaprichándose con los últimos modelos de Nina Ricci, mientras que el dictador trata de esconder el malestar que le provoca su mujer y se revuelca en su cama atormentado por las pesadillas. La figura de Pinochet es presentada de manera innovadora; resulta ridiculizada, parodiada. Una imagen que, en cierto modo, da la idea de que nos acercamos a un período de fin, de cambio. En efecto, apenas cuatro años después se realizará el plebiscito que pondrá fin a la dictadura, Pinochet no es representado como el hombre fuerte y autoritario que ha manejado el golpe de estado contra el gobierno de Salvador Allende, sino como un viejo fanfarrón rodeado de un aura grotescamente negativa. Por lo que se refiere al tema de la homosexualidad, en oposición a la ridiculización paródica que se le atribuye al rol del dictador se le da una visión romántica y sensible que al principio parece ajena a la contingencia política y social;¹²⁰ en las páginas iniciales de la novela, cuando Carlos acude por primera vez a la casa de la Loca del Frente para esconder armas, en cierto momento leemos que él la toma en un abrazo y ella se siente “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”.¹²¹

Esta novela viene claramente de *El beso de la mujer araña*. Lemebel, veinticinco años después, aborda temas análogos; relata la singular amistad que se forma entre un revolucionario de izquierda y un homosexual en un país deteriorado por la dictadura, lo hace con un estilo diferente pero igualmente original. En realidad, el brote de esta historia había nacido antes; como señala el autor en una nota preliminar: “Este libro surge de veinte páginas escritas a fines de los 80, y que permanecieron por años trasapeladas entre abanicos, medias de encaje y cosméticos que mancharon de rouge la caligrafía romancera

¹²⁰ Cfr. Barrera Aravena, K., La Loca en el Frente, *Revista Nomadías*, Universidad Bordeaux Montaigne, n. 21, jul., pp. 39-58.

¹²¹ Lemebel, P., *Tengo miedo torero*, p. 22.

de sus letras”.¹²² Años después, por alguna razón sintió la necesidad de retomar estas palabras, la novela se publica en 2001, después de diez años de recuperada la democracia en Chile.

1.4.1 La lengua marucha, una voz travesti

Pedro Lemebel, mediante un lenguaje que adjetiva hasta el mínimo detalle, y que por esta razón se puede definir neobarroco, construye un escenario en donde se desarrolla libremente un discurso queer y la performance de género propia del mundo travesti representado por la Loca del Frente. *Tengo miedo torero* se sitúa en el espacio de la ilusión y de las apariencias creadas por las palabras. El lenguaje que utiliza este autor constituye uno de sus principales rasgos diferenciales. Este idioma es definido por el propio Lemebel como lengua marucha. En palabras simples, es una forma de escribir que tiene sus raíces en el barroco latinoamericano y favorece la expresión estética por encima de la economía del lenguaje. El efecto que produce en los/as lectores/as es de desestabilización del lenguaje mismo.¹²³ Un efecto logrado a través del exceso, característica evidente en toda la narración. Todo en esta novela es excesivo. Desde las descripciones que desbordan de adjetivos hasta la vulgaridad de la jerga de la periferia de Santiago. Es un lenguaje para dar voz a la homosexualidad:

"Tomo prestada una voz, hago ventriloquía con esos personajes. (...)Le doy el espacio que le niega la sociedad, sobre todo a los personajes más estigmatizados de la homosexualidad, como los través tis.¹²⁴"

Es la forma de expresarse da una subjetividad diferente que de esta manera construye un idioma propio, hablando con una

voz ventrílocua permite oír una lengua marginal, estereotipada y vulgar, que hace del castellano una lengua menor en el castellano, pero también una lengua poética que deforma el lenguaje, comprimiéndolo, dilatándolo hasta dar a las palabras un sentido otro. Las palabras al salir del ventrílocuo se convierten en una masa de lenguaje, incomprensible en su avalancha verbal y

¹²² Ivi., p. 7.

¹²³ Cfr. Villafuerte Vivanco, C.P., *El beso de la mujer araña y Tengo miedo torero: masculinidades revolucionarias y disidentes más allá del hombre nuevo*, Tesis de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador Área de Letras y Estudios Culturales, Quito, 2018, p. 37.

¹²⁴ Lemebel, P., in Berta López Morales, *Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel: ruptura y testimonio. Chile, *Estudios filológicos*, 2005, n. 40, pp. 121-129.

donde, muchas veces, se dibuja una realidad informe que vale más por el acento, por la inflexión, que por el significado.¹²⁵

La lengua marucha cuestiona la concepción del lenguaje como medio de comunicación meramente instrumental y además, pone de relieve la actual incapacidad de la lengua de salir de los binarismos que organizan la sociedad. En la novela de Lemebel, es particularmente evidente en los pasajes donde el autor describe a la Loca del Frente: “Todo el barrio sabía que el nuevo vecino era así, una novia de la cuadra demasiado encantada con esa ruinoso construcción. Un maripozuelo de cejas fruncidas que llegó preguntando si se arrendaba ese escombros terremotoado de la esquina.”¹²⁶ La mezcla de géneros al designar a la protagonista de la novela primero como “vecino” y luego como “novia” de la cuadra, provoca un desorden morfosintáctico que si por un lado muestra la incapacidad de la lengua de representar el personaje de la Loca, por otro subvierte el orden binario normativo sugiriendo al lector/a ir más allá de lo binario para encontrar un referente de significado para entender su subjetividad.

1.4.2 Un lugar propio

El exceso de la lengua marucha, personificado por la Loca del Frente se extiende hacia otros elementos narrativos, entre otros, su casa que ella decora con elementos llamativos y exagerados propios de una estética *camp*, creandose su propio espacio de ilusión:

Aquella casa primaveral del 86 era su tibieza. Tal vez lo único amado, el único espacio propio que tuvo en su vida la Loca del Frente. Por eso el afán de decorar sus muros como torta nupcial. Embetunando las cornisas con pájaros, abanicos, enredaderas de nomeolvides, y esos mantones de Manila que colgaban del piano invisible.¹²⁷

La casa de aquel barrio periférico de un Santiago de Chile dilaniado por la dictadura es su “único espacio propio”, el solo lugar en donde se puede expresar libremente. Aunque está inserida en un espacio caótico de un barrio pobre de una ciudad en estado de agitación constante, es un lugar donde quedarse y siempre regresar para olvidarse del desorden de afuera. En este marco, el espacio de la casa podría ser considerado una heterotopía.

Heterotopía es un término acuñado por el filósofo francés Michel Foucault, aparece por primera vez en el prefacio de la obra *Les mots et les choses (Une archéologie des sciences*

¹²⁵ López Morales, B., Tengo miedo torero, de Pedro Lemebel: ruptura y testimonio. Chile, *Estudios filológicos*, 2005, n. 40, pp. 121-129.

¹²⁶ Lemebel, P., *Tengo miedo torero*, p. 10.

¹²⁷ Ivi, p. 12.

humaines) (1966) pero es a través de una conferencia que tuvo lugar en París en 1967 y que fue publicada en la revista *Architecture, mouvement, continuité* con el título *Des espaces autres*. Foucault crea este término para referirse a lugares reales que existen en cualquier cultura y tiempo que se estructuran como espacios determinados pero absolutamente diferentes de todos los otros espacios sociales, que se oponen a los otros lugares y están destinados a cancelarlos, compensarlos, neutralizarlos o purificarlos. De alguna forma se trata de contra-espacios.¹²⁸

Las heterotopías siempre tienen un sistema de abertura y cierre que les aísla del espacio circunstante. Lo esencial de dichos lugares es la contestación de todos los otros espacios. Dicha contestación se puede expresar en dos maneras: creando una ilusión, o bien contruyendo otro espacio que sea real y perfecto tanto como aquel donde estamos nosotros es desordenado y caótico.¹²⁹

La Loca del Frente, en su casa, consigue crear ese contra- espacio perfecto y “ordenado” que se opone al caos de la ciudad y encuentra temporaneamente un propio (des)orden en una sociedad obsesionada por el orden y la normatividad. Transforma lo que antes era una “bambalina sujeta únicamente por el arribismo urbano de tiempos mejores. Tantos años cerrada, tan llena de ratones, ánimas y murciélagos” en su lugar..agradable ¿trovare aggettivo desalojándolo “implacable, plumero en mano, escoba en mano rajando las telarañas con su energía de marica falsete entonando a Lucho Gatica, tosiendo el “Bésame mucho” en las nubes de polvo y cachureos que arrumbaba en la cuneta”.¹³⁰

1.4.3 El teatro de la Loca

La casa es el escenario donde ella realiza su performance de género involucrada en un clima melodramático hecho de boleros y couplés.

El mismo título de la novela viene de una canción de Sarita Montiel, iconica actriz española de los años cincuenta, que La Loca canta incansablemente para amortiguar la soledad y las falsas esperanzas.

¹²⁸ Cfr. Foucault, M., *Eterotopia*, Torino, Mimesis, p. 12.

¹²⁹ Cfr. Ivi, p. 25.

¹³⁰ Lemebel, P., *Tengo miedo torero*, p. 10.

En dicha performance, las estructuras lingüísticas están relacionadas con la interpretación y el uso del cuerpo en conexión a las leyes de género, los actos de habla se materializan en actos de género.

Un ejemplo que expone Judith Butler en su libro *El género en Disputa*, es el de la performatividad teatral y paródica que se concretiza en la figura del *drag queen*.

En su obra, esta figura es interpretada por un lado como paradigma de la representación del género, y por otro como la práctica a través de la cual se puede dismantelar la normatividad heterosexual mediante la estrategia del exceso, siendo hábil el dismantelamiento de las identidades tradicionales de género y sexo binarios. Entonces, puede ser atacada con sus propias armas, la de la parodia de la norma, la performatividad teatralizada del género normativo. La ruptura.¹³¹

La condición de través ti del personaje de la Loca, es un elemento clave para desempeñar su performance; “por razones de identidad—la Loca del Frente es representante de una categoría híbrida sin lugar determinado—, ella se muestra, asimismo, lista para actuar en su relación con Carlos y, aún, en sus relaciones en el tejido social.”¹³² Ella es síntesis del desorden y de lo que no encuentra un lugar definido en una sociedad heteronormativa.

Vive en su escenario como si se encontrara en una perpetua actuación, su personalidad es, como canta La Lupe, “puro teatro” como si siempre actuara para un público, muchas veces representado solo por Carlos. Como Molina que enreda a Valentín en su telaraña hecha de películas románticas, La Loca del Frente embruja a Carlos con su amaneramiento de mujer de romance y sus baladas. Como cuando una vez que estaban juntos en el campo ella “mordiéndose seductora una florcita” le mandaba al guerrillero unos “besos brujos” mientras la radiocasetera cantaba: “*verde de verde limón, de verde albahaca, de verde que te quiero como el yuyo verde de tanta espera verde y negra soledad.*”¹³³ Y Carlos queda perturbado, fascinado por su performance cautivadora y reflexionando sobre eso piensa que:

¹³¹ García Manso, A. et. al., Géneros sin norma: la performatividad de género en Judith Butler y la teoría ciberfeminista, en Aguilar Gil, M. (Coord.) *Construcciones y deconstrucciones de la sociedad*, Toledo, ACMS, 2010.

¹³² Da Silva Alves, W., Fronteras del deseo: Melodrama y Crítica social en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel, Universidade Estadual Paulista, *Estudios de Literatura*, n. 3, 2012, pp. 181-204.

¹³³ Lemebel, P., *Tengo miedo torero*, p. 32.

Nunca una mujer le había provocado tanto cataclismo a su cabeza. Ninguna había logrado desconcentrarlo tanto, con tanta locura y livianidad. No recordaba polola alguna, de las muchas que rondaron su corazón, capaz de hacer ese teatro por él, allí, a todo campo, y sin más espectadores que las montañas engrandecidas por la sombra venidera.¹³⁴

¹³⁴ *Ivi*, p. 33.

2. Entre locas y revolucionarios

2.1 Queer en Latinoamérica

*"El término queer operó como una práctica Lingüística cuyo propósito fue avergonzar al sujeto que nombra o, antes bien, producir un sujeto a través de esa interpelación humillante. La palabra "queer" adquiere su fuerza precisamente de la invocación repetida que terminó vinculándola con la acusación, la patologización y el insulto."*¹³⁵

Ser un sujeto disidente, trasgresor, *queer*, siempre significa encontrarse en una condición de marginalidad, en los límites del poder y de las normas sociales. Como ya se ha mencionado, la palabra *queer* tiene un significado fluctuante, significa rechazo de las categorizaciones y definiciones. Los autores de los textos que se consideran fundacionales de las teorías queer "evitan imponer explicaciones axiomáticas que conviertan al producto de su ejercicio en una nueva gran narrativa".¹³⁶ El único fundamento teórico que tienen en común es la proveniencia feministas, en particular con las teorías que se desarrollaron partir de los años ochenta y que estuvieron profundamente influenciadas por la intersección de los conceptos cardinales del pensamiento de Foucault : poder, conocimiento, discurso y sexualidad.¹³⁷ A partir de estas ideas, ha empezado una transformación general de la sociedad y se han puesto las bases para la "revolución sexual" . Esta ola de cambio parte de algunos lugares de Europa y de Estados Unidos. América Latina, por su parte, merece un discurso diferente.

Hablar de lo queer en Latinoamérica significa considerar una doble perspectiva. Por un lado supone construir una mirada resistente a la heteronormatividad y por otro una visión desatada del etnocentrismo occidental. En consecuencia, Latinoamérica desarrollará la transformación mundial que hubo a partir de las últimas décadas del siglo XX con una radicalidad propia.

Es importante recordar que los movimientos queer en Estados Unidos fueron formados por grupos minoritarios estadounidenses, es decir el conjunto de sujetos y cuerpos que no encajan en las lógicas heteropatriarcales, racistas y clasistas presentes en la sociedad

¹³⁵ Butler, J., *Cuerpos que importan*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 320.

¹³⁶ Lyotard, J.F., en Paola Arboleda Ríos, ¿Ser o estar "queer" en Latinoamérica? El devenir emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arenas. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, Quito, 2011, n. 39.

¹³⁷ cfr. *Ibidem*.

norteamericana. Se originaron como forma de contestación con respecto a diferentes factores económicos, políticos y sociales en los años ochenta, durante el gobierno de Reagan, quien empeoró las condiciones de las poblaciones pobres, racializadas, sexualmente minoritarias, migrantes y enfermas de SIDA, que en muchos casos encarnaban de manera interseccional todas estas variables. Entonces, se puede decir que todos los sujetos queer tienen una condición de marginalidad común. Sin embargo, es oportuno evitar generalizaciones porque cada lugar y cada contexto cultural merece un discurso diferente. A este respecto, a finales del siglo XX y principios del XXI, surgieron como necesidad poscolonial latinoamericana, diferentes publicaciones cuyo objetivo es generar conocimiento desde el sur y para el sur, y dar cuenta de que América Latina tiene un contexto social, étnico, político y cultural diferente del europeo y del estadounidense.

138

Las teorías queer han sido puestas en duda, aunque no rechazadas, por algunas/os teóricas/os de Latinoamérica. Por ejemplo, la profesora Marcia Ochoa señala la “lentitud de la teoría queer en abordar temas de racialización y sexualidad” además de un “sospechoso localismo agringado” en su práctica discursiva. No obstante, afirma que “valía la pena” luchar por esta teoría y subraya un hecho fundamental; es decir que debido a su carácter de inestabilidad, resulta ser una teoría inclusiva. El proceso de revisión de la teoría queer llevado a cabo por la academia latinoamericana, surge principalmente de discursos sobre el género, pero, en muchas ocasiones, se entrelaza con un diálogo sobre los procesos anticoloniales. De hecho, debido a las complejas relaciones geopolíticas de carácter impositivo entre Estados Unidos y América Latina se han creado discursos de resistencia que han enriquecido la teorización queer latinoamericana y su crítica. Es indispensable tener en cuenta dinámicas históricas como los casi doscientos años de Doctrina Monroe¹³⁹, a través de la cual Estados Unidos reivindicaron simbólicamente y algunas veces materialmente los territorios latinoamericanos como *suyos*. Por este

¹³⁸ Cfr. Trujillo, V., Cuir: pistas para la construcción de una historia transfeminista en América Latina [online]. *HJCK Radio*. Disponible en: <https://hjck.com/reportajes/transfeminismoencolombia/>

¹³⁹La Doctrina Monroe es el principio de la política exterior de Estados Unidos de no permitir la intervención de las potencias europeas en los asuntos internos de los países del hemisferio americano. Derivado de un mensaje al Congreso por el presidente James Monroe el 2 de diciembre de 1823 "Doctrina Monroe." (...) se resume en la frase «América para los americanos». Monroe, se dice, entendía por americanos los americanos del norte, es decir blancos, sajones y protestantes. En Enciclopedia Libre Universal en Español [en línea]. Disponible en enciclopedia.us.es/index.php?title=Doctrina_Monroe&oldid=616784.

motivo, el poscolonialismo y el decolonialismo han tratado de oponerse, de diferentes formas, a las prácticas políticas neocoloniales norteamericanas. A este respecto, muchos sujetos latinos se han articulado, a veces sin saberlo, como anticoloniales.¹⁴⁰

Este debate transversal de revisión y resistencia hacia las políticas del Norte ha sido denominado por parte del profesor argentino Walter D. Mignolo como «pensamiento decolonial»: una opción «de coexistencia (ética, política, epistémica) no de coexistencia pacífica sino de conflicto y de reclamo al derecho de re-existencia en todos los órdenes del pensar y el vivir».¹⁴¹ Este pensamiento crítico ha sido una manera para reinterpretar “la monolítica historia occidental (acuñada desde la modernidad) en búsqueda de incluir otras narraciones subjetivas que, como menciona Mignolo, buscan defender el concepto mismo de existencia y de poder agencial.”¹⁴²

Las voces decoloniales latinoamericanas son varias y cada una ha dejado, con niveles de radicalidad diferente, una importante contribución a esta rama de pensamiento crítico, a través de diversos medios de expresión. Aunque este trabajo se centra más en las obras de autores literarios, hay otras personalidades que merecen ser brevemente mencionadas. Por ejemplo, la de Ochy Curiel. Se trata de una intelectual y activista de la República Dominicana. Forma parte de GLEFAS: Grupo Latinoamericano de Formación y Acción Feminista. Es un grupo regional, fundado en 2007, en el cual se llevan a cabo debates, conversaciones y acciones políticas en el marco de los movimientos feministas de Latinoamérica y del Caribe. Uno de sus objetivos es producir conocimiento desde la perspectiva de personas negras, indígenas y lesbianas que provienen del Sur.¹⁴³ Es conocida por su obra *La Nación Heterosexual* (2013), pero también es cantautora y artista. Uno de sus planteamientos más interesantes es dictado por su trayectoria de artista. Para ella, el arte no es simplemente una herramienta de transformación sino el mismo mecanismo transformador que es capaz de traspasar las fronteras de la colonialidad del saber. Dicha idea puede funcionar de igual forma para la literatura, que es otra forma de arte, que logra cruzar fronteras mediante la traducción a distintos idiomas. Por esta

¹⁴⁰ Cfr. Falconí Travez, D. et. al., *La leyenda negra marica: una crítica comparatista desde el Sur a la teoría queer hispana*. Barcelona/Madrid, Egales Editorial, 2014.

¹⁴¹ Mignolo, W., en Falconí Travez, D. et. al., *La leyenda negra marica: una crítica comparatista desde el Sur a la teoría queer hispana*. Barcelona/Madrid, Egales Editorial, 2014, p. 3.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ Astraea Lesbian Foundation for Justice [en línea]. Disponible en www.astraeafoundation.org/stories/glefas-grupo-latinoamericano-de-estudios-formacion-y-accion-feminista/

razón, la contribución de autores latinos que han contado, en sus obras, las historias de personajes queer, como los que se mencionan en este trabajo, resulta muy importante

La pensadora lesbiana se interroga también acerca de la desestabilización de las identidades propuesta por las teorías queer. Eso porque, en las luchas políticas de disidencia sexual, las minorías homosexuales pobres, negras o indias han llevado a cabo muchas batallas por construirse una. Sin embargo, tenido cuenta de lo anterior, el uso de las teorías queer resulta una útil herramienta teórica para pensar y entender las disidencias de sexo y género, de la misma manera, debido a su carácter inestable y no normativo, comprende factores de raza, clase y espacios geográficos diferentes. Por estas razones puede ser apta para analizar el contexto latinoamericano sin el riesgo de caer en planteamientos neocoloniales.

2.2 La Loca: sujeto disidente y poscolonial

Una representación de la *queerness* latinoamericana se materializa en la figura de la Loca, un travéti cuya “proliferación genérica hace estallar la noción de identidad, y pone en cuestión la naturalidad de la subjetividad genérica y del deseo heterosexual— no encuentra lugar”¹⁴⁴. La loca representa un personaje de las culturas homosexuales hispanoamericanas que reúne rasgos como la marginalidad, el afeminamiento, y el ‘nomadismo’¹⁴⁵ sexual y urbano. No se puede identificar del todo ni con lo gay ni con lo travéti, es “pura rareza que carece de nombre y que, por eso mismo, se presenta como la forma latinoamericana (es decir: poscolonial) de lo queer.”¹⁴⁶ Se trata de un sujeto poscolonial porque en ella se entrecruzan varios elementos de subalternidad; factores de clase, raza y homosexualidad que no permiten que esta figura se pueda omologar a lo gay que viene de Estados Unidos. Como ocurre muy a menudo cuando se trata de individualidades marginadas, la loca tiene una historia fragmentada. Sin embargo, a partir

¹⁴⁴ Ostrov. A., en Leonel Cherri, ¿Un nuevo vacío para la loca? Salón de Belleza y la literatura Latinoamericana. VII Jornadas de Jóvenes Investigadores en Literatura y otras Artes, Buenos Aires, 2016.

¹⁴⁵ En el sentido de Deleuze: Para Deleuze, citando a Toynbee, «nómadas son los que no se mueven, se convierten en nómadas porque se niegan a partir» (1996, 219). Los nómadas no son ni migrantes ni viajeros, sino los que desafían la realidad que les es impuesta, los que resisten. En Deleuze, G., *Conversaciones: 1972-1990*, Valencia, Editorial Pre-textos, 1996.

¹⁴⁶ Cherri, L., ¿Un nuevo vacío para la loca? Salón de Belleza y la literatura Latinoamericana. VII Jornadas de Jóvenes Investigadores en Literatura y otras Artes, Buenos Aires, 2016.

de los años setenta, algunos escritores latinoamericanos proponen, a través de recursos desobedientes, una representación del sujeto de loca sin seguir a los modelos importados del occidente, y muestran lo que significa ser queer en América latina. Entre otros, destacan Nestor Perlongher, Manuel Puig y Pedro Lemebel, autores que perciben la importancia de hablar de estos “cuerpos donde se cierran relatos e historias colectivas.”¹⁴⁷

Nestor Perlongher, escritor, periodista y activista por los derechos LGBTIAQ+, relaborando y radicalizando el legado de Manuel Puig, trae a la cultura de su país la exhibición del artificio, la cosmética y los devenires urbanos. En muchos de sus textos poéticos y de sus ensayos, su escritura traza un campo de tensiones entre la homosexualidad y los sueños de higiene social. La loca condensa dichas tensiones como protagonista, como mirada y como cuerpo. Aparece en los textos de Perlongher en relación con la amenaza de la violencia anti-homosexual: se hace visible con respecto al castigo de su sexualidad y de su misma existencia.¹⁴⁸

A este respecto, es interesante el análisis de las locas de Perlongher propuesta por el autor argentino Gabriel Giorgi en su libro *Sueños de exterminio*, en el cual analiza la homosexualidad en la literatura con particular atención a los autores de su país. En el capítulo III de la tercera parte: Sodoma Buenos Aires, hablando de Perlongher escribe:

Las locas son, en fin, protagonistas de la escritura perlongheriana no solo porque le proporcionan el gesto de una pose y la inflexión de una voz, sino porque traen una materia que registra un orden en el que sexualidad y violencia se leen en continuidad. Dos operaciones fundamentales constituyen la figura de la loca. Por un lado, la loca condensa las tensiones alrededor del género y de la sexualidad: las locas (junto a sus chongos) traen el teatro de la hiperfemeninidad, de la artificialidad del género como pacto y como performance: el cuerpo de la loca es un cuerpo *contra natura*, que falla la naturalización del género y por ello ilumina, desde el límite exterior, las operaciones de la ‘normalidad’. Por otro lado, las locas se constituyen en relación al lumpenaje, a la marginalidad, ellas mismas lúmpenes o comprando los servicios de sus lúmpenes chongos, (...) pero siempre transitando esas zonas donde los derechos, la ciudadanía, como privilegio de ciertas clases y grupos, se suspenden. Por el lado sexual y por el lado social, entonces, en el punto en que ambas líneas se cruzan y se entrelazan, la loca encarna una transgresión sobre la cual siempre pende una amenaza.¹⁴⁹

De estas palabras se entiende la razón por la cual las locas son los sujetos principales de la escritura de Perlongher. Es interesante, al hablar de sus cuerpos, el énfasis puesta en la expresión *contra natura*, que en una primera interpretación podría indicar algo abyecto que trasgrede las leyes naturales. Sin embargo, los rasgos de la loca

¹⁴⁷ Giorgi, G., *Sueños de exterminio: homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004, p. 9.

¹⁴⁸ Cfr. Ivi, p. 153.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

muestran la artificialidad del género. ese *contra* designa una subversión de la naturalidad, sus performance de una feminidad exagerada pone en duda la existencia misma del género como algo “natural”.

Se podría correr el riesgo de decir que, aunque Perlongher falleció antes del desarrollo y de la difusión de las teorías queer, en este análisis de sus personajes se encuentran algunas ideas que recuerdan a Judith Butler y a uno de los planteamientos principales de su *El género en disputa*, en particular al último capítulo en el cual la autora habla de lo *drag* como el paradigma de la performatividad y afirma que las performances travestis son la estrategia política privilegiada para subvertir las normas de la matriz heterosexual.¹⁵⁰ Entonces, Perlongher anticipa la compleja transformación que se producirá en el imaginario social y cultural en cuanto a las diversidades sexuales.

Por lo que se refiere a la amenaza que pende sobre el cuerpo de la loca, se podrían tomar en consideración diversos factores. Algo que seguramente han sufrido es la enfermedad del SIDA. A este propósito, es imprescindible referirse a otro escritor que ha hecho del personaje de la Loca, un ícono de su escritura, desde sus crónicas hasta su primera y única novela: el chileno Pedro Lemebel.

En su segundo libro *Loco afán: crónicas de Sidario* (1996), se compone de cinco capítulos y reúne treinta y una crónicas cuya temática común, como se puede intuir del título, es el SIDA, de como llegó al ambiente callejero de la comunidad travestis de Santiago. es también una crónica de Chile, un Chile que va transformándose durante tres temporadas: el gobierno socialista de Salvador Allende, el golpe de estado del dictador Pinochet (1973) que termina en los noventa y el momento de reconstrucción y transición que prepara la democracia. De este modo, las testimoniancias de estas crónicas funcionan como un diálogo con la historia política y social de Chile, se trata de “memorias individuales” que “se confrontarán con memorias colectivas que se han erigido como discursos oficiales, articuladores de la Historia.”¹⁵¹ Como ya se ha mencionado, Lemebel es un artista multifacético, otro ámbito al que se ha dedicado es el de las crónicas radiales, práctica periodística en la que ha trabajado a finales de los años noventa. Sus crónicas orales han sido trasladadas por el autor en forma escrita y aparecieron en numerosos

¹⁵⁰ Cfr. Butler, J., *El género en disputa: feminismo y subversión de la identidad*, cit.

¹⁵¹ Stern, S.J., en Catalina Tocornal Orostegui, *Una mirada a “la loca” de Pedro Lemebel: de figura privilegiada a figura paradigmática*. Santiago, Chile, Universidad de Chile - Facultad de Filosofía y Humanidades, 2007. Disponible en: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/109011>

suplementos periodísticos y revistas santiaguinas. Este pasaje desde la oralidad a la escritura periodística y de esta última al libro, muestra que su producción literaria está caracterizada por una “singular ductilidad” y una perturbante “heterogeneidad formal”.¹⁵² Como en otras obras del autor, el título “Loco Afán” proviene de una canción popular, en este caso un tango. Lemebel cuenta las historias de los marginados que han sido ignorados por la Historia oficial, introduciendo estos personajes minoritarios en el discurso literario. En esta obra, el autor chileno textualiza “el loco afán” de vivir sin límites que se opone a la irrupción del contagio; sus crónicas se presentan como un “mariposario” que muestra y cuenta el impacto que provocó la llegada de la “peste rosa” en los través tis que habitaban los márgenes de Santiago.

El SIDA para Lemebel es una moda que viene del sistema neoliberal, además de ser un producto colonial importado de Estados Unidos. En opinión del autor, fue utilizado como método de “recolonización a través de los fluidos corporales” que “Reemplazó nuestras plumas por jeringas, y el sol por la gota congelada de la luna en el sidario.”¹⁵³ Como señala el sociólogo francés Jean Baudrillard, el SIDA “es la emanación de la transparencia homicida del sexo a escala de grupos enteros”.¹⁵⁴

Lemebel cuenta en una de sus crónicas la historia de la Pilola Alessandri, una loca que se contagia en Estados Unidos, que seducida por una moda, un modelo de importación se compra el SIDA y luego decide volver a morir en su país:

Ella se compró la epidemia en New York, fue la primera que la trajo en exclusiva, la más auténtica, la recién estrenada moda gay para morir. La última moda fúnebre que la adelgazó como ninguna dieta lo había conseguido. La dejó tan flaca y pálida como una modelo de Vogue, tan estirada y chic como un suspiro de orquídea. El sida le estrujó el cuerpo y murió tan apretada, tan fruncida, tan estilizada y bella en la economía aristócrata de su mezquina muerte.¹⁵⁵

La enfermedad se convierte en una fuerza colonizadora y así como afirma Susan Sontag: “existe una relación entre la enfermedad y lo extraño intrínseca a muchas sociedades; una relación que se sitúa interiormente a la misma atribución de lo que es malo, arcaicamente percibido como otro, algo opuesto a “nosotros”. El extranjero.”¹⁵⁶

¹⁵² Moure, C.I., *La voz de los cuerpos que callan. Las crónicas de Pedro Lemebel: entre la literatura y la historia*, Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

¹⁵³ Lemebel, P., *Loco afán: crónicas de sidario*, Barcelona, Editora Seix Barral, 1997, p. 11.

¹⁵⁴ Baudrillard, J., en Patricio Torres, *Lepidópteros seropositivo o Loco afán. Crónicas de sidario de Pedro Lemebel. Revista Laboratorio: literatura y experimentación*, Chile, 2019, n. 12.

¹⁵⁵ Lemebel, P., *Loco afán: crónicas de sidario*, cit.

¹⁵⁶ Sontag, S. en Massimiliano Carta, *Las historias contaminadas de Pedro Lemebel y Reinaldo Arenas, Entre mariconaje guerrero y nuevas sidentidades*. In: *Imágenes contemporáneas de la movilidad*:

De las representaciones de las Locas de Lemebel, tanto como de las de Perlongher, se entiende que se trata de subjetividades que encarnan diversos tipos de subalternidad. Son, semicitando a Lemebel, “pobres y maricones” en una sociedad neoliberalista y heteronormativa. En la Loca se condensan varios tipos de factores de discriminación: clase, raza y sexualidad. Estas características la convierten en un sujeto poscolonial.

A este propósito, es oportuno mencionar la obra del filósofo caribeño de origen martiniqués Franz Fanon que en su primer libro *Piel negra, máscaras blancas* (1952) define su planteamiento y sus teorías sobre la sujeción y el dominio colonial que integra también el psicoanálisis en el estudio de la forma en que los dominados interiorizan y asumen el discurso colonial realizando un análisis muy agudo del desarrollo de la identidad negra en un mundo de blancos. Al centro del interés filosófico y político de Fanon está el hombre blanco que construye la subjetividad del hombre negro en función suya, se concentra en el cuerpo negro atrapándolo en su oralidad, en su genitalidad y en sus posturas diferentes de las suyas definiéndolo como el “otro” colonizado. De este modo, desarrolla una serie de nevrosis y disturbios de la psique, un estado de sufrimiento del hombre negro en el espacio colonizado. Este malestar puede convertirse en un complejo de inferioridad hacia el colonizador, que lo puede llevar a una trágica identificación con él y de la misma manera al deseo de integrarse en la sociedad colonizadora.¹⁵⁷ Se instaura un mecanismo psicológico por el cual la persona colonizada está dividida entre un sentimiento de odio y uno de admiración hacia los colonizadores. Dos sensaciones opuestas pero igualmente problemáticas:

“A la inversa, el negro que quiere blanquear su raza es tan desgraciado como el que predica el odio al blanco.”¹⁵⁸

Este mecanismo psicológico podría ser el que se instaura en la mente de aquellos homosexuales que Lemebel describirá como parte de “lo gay que se suma al poder” queriendo integrarse e identificarse con la sociedad neoliberalista que los oprime.

Fanon escribe en los años cincuenta, en un periodo en que el machismo estaba aún más radicado en la cultura. Hoy en día, tiene sentido hacer una relectura “parcial” del filósofo desde una perspectiva actual antiracista y antisexista que entienda la raza y el

desplazamientos, encuentros y extravíos visuales para descolonizar imaginarios, Universidad de Murcia, 2017, vol. 17.

¹⁵⁷ Brughitta, F., *Pelle nera maschere bianche*, Schemi e mappe concettuali di Filosofia Politica, Università degli Studi di Verona, 2017.

¹⁵⁸ Fanon, F., *Piel negra máscaras blancas*, Ediciones Akal, Madrid, 2009, p. 95.

género como categorías entrelazadas.¹⁵⁹ A este respecto, es fundamental tener en cuenta el concepto de interseccionalidad. Fue acuñado en 1989 por la profesora y académica estadounidense Kimberlé Williams Crenshaw que lo define como “el fenómeno por el cual cada individuo sufre opresión u ostenta privilegio en base a su pertenencia a múltiples categorías sociales”.¹⁶⁰ Por tanto, la interseccionalidad pone de relieve como individuos pertenecientes a categorías sociales diferentes generan privilegios y opresiones dispares. Este enfoque es indispensable cuando se trata de entender y analizar los mecanismos de opresión referidos a “subjetividades indóciles”, como en el caso de las locas en América Latina, cuya identidad encarna un número de identidades oprimidas que, por consecuencia, provocan opresiones también múltiples. Por ejemplo, ellas no encajan en la categoría generalmente considerada por el feminismo más “tradicional”: las mujeres y tampoco en la categoría social que ha sido protagonista de las luchas de reivindicación de los derechos de los homosexuales: el gay blanco norteamericano de clase media. Lo gay occidental difiere de lo queer porque crea una homonormatividad que se ajusta al sistema patriarcal que pretende combatir y se incorpora en la sociedad heteronormativa. A este propósito Lemebel escribe:

lo gay se suma al poder, no lo confronta, no lo trasgrede. Propone la categoría homosexual como regresión al género. lo gay acuña su emancipación a la sombra del capitalismo victorioso. Apenas respira en la horca de su corbata pero asiente y acomoda su trasero lacio en los espacios coquetos que le acomoda el sistema.¹⁶¹

En “Crónicas de Nueva York”, cuando Lemebel fue invitado al evento de Stonewall, habla de la discriminación entre discriminados produciendo el siguiente autoretrato:

Y cómo te van a ver si uno es tan re fea y arrastra por el mundo su desnutrición de loca tercermundista. Cómo te van a dar pelota si uno lleva esta cara chilena asombrada frente a este Olimpo de homosexuales potentes y bien comidos que te miran con asco como diciéndote: Te hacemos el favor de traerte, indiecita, a la catedral del orgullo gay.¹⁶²

¹⁵⁹ Cfr. Panico, C., L'in/attuale Fanon: rileggendo “Pelle nera, maschere bianche” [online]. En: *Rivista Euronomade*. Disponible en: <http://www.euronomade.info/?p=6855>.

¹⁶⁰ Crenshaw, K.C., en Carmen V. Valiña, *Interseccionalidad: definición y orígenes* [online]. PeriFéricas, Escuela de feminismos alternativos. Disponible en: <https://perifericas.es/blogs/blog/interseccionalidad-definicion-y-origenes>.

¹⁶¹ Lemebel, P., *Loco Afán*, cit., p. 166.

¹⁶² Lemebel, P., en Jorge Lagos Caamaño *Postcolonialidad y descolonialidad en loco afán: crónicas de sidario de Pedro Lemebel*. Alpha, 2011, n. 33, pp. 105-114.

El artista chileno no se siente representado en su diferencia del modelo del homosexual americano. Esto no quiere decir que las reivindicaciones que empezaron en Nueva York a finales de los años sesenta fueron un fracaso, sin embargo hubo una generalización de la subjetividad homosexual dictada por los parámetros estadounidenses. No se consideran las muchas variables locales, en este caso los travésti latinoamericanos. Lemebel expresa un malestar ya difundido con respecto a los procesos de institucionalización LGBTQA+ e insiste mucho en la importancia de derrocar la homogeneización. El hecho de no entender y no identificarse con el modelo occidental importado se convierte en una reivindicación de fuerza. En este marco, el travéstitismo de la loca local es emblema de una señal cultural que identifica Chile y América Latina. Este modelo norteamericano baja del norte como un nuevo conquistador/colonizador, una especie de nuevo Cortés, como manifestación de la diferencia sexual que caracterizó las reivindicaciones gay en Estados Unidos en los años 70. Las locas, llamadas también mariposas¹⁶³, no tienen nada que ver con el modelo de gay norteamericano. En Lemebel nunca se neutraliza la variable poscolonial, lo travésti significa siempre lo local, después del derrocamiento de las imágenes automáticas de lo latinoamericano.

“Nunca nos dejamos precolonizar por ese discurso importado. Demasiado lineal para -nuestra loca geografía”.¹⁶⁴

Las locas que habitan el mariposario de sus crónicas son personajes carnavalescos y mestizos, una representación de la identidad latinoamericana.

La relación entre el modelo de homosexual importado de Estados Unidos y la variante latinoamericana se ejemplifica en la crónica *La muerte de Madonna*.

Nos encontramos en el distrito de San Camilo, “Un perdido reducto del travéstitismo prostibular que desaparecía en Santiago.”¹⁶⁵ Allí vive un varón, proletario, mapuche, enfermo de sida que decide ser Madonna.

Desde una primera lectura se notan en el texto dos representaciones: la de Madonna, la pop star por excelencia, que es lo original, lo auténtico que viene de Estados Unidos, y por otro lado un travésti hecho un desastre por los efectos del sida, pelado y sin nada de dinero. Su intención de imitar, de llegar a ser igual al original es un fracaso,

¹⁶³ Palabra del español de Chile utilizada para referirse a una persona homosexual.

¹⁶⁴ Lemebel, P., *Loco Afán*, cit.

¹⁶⁵ Blog sobre el autor chileno [en línea]. Disponible en: lemebel.blogspot.com/2005/11/la-muerte-de-madonna.html

es una versión imperfecta del modelo que persigue, una imitación que se convierte en algo grotesco, llegando a ser muy poco respetuoso de la “autoridad” del modelo. En realidad, ambos responden a modelos performativos. Las dos Madonnas son unidas por el artificio. La de San Camilo en la periferia y la Madonna de verdad del centro. La de San Camilo quiere una intimidad con la pop star, querría “ masajearle los pies y contarle su vida.”¹⁶⁶ Esa intimidad, aunque sea imaginada, es la común toma de consciencia del artificio, del performance que ambas están construyendo para ser.

Lo que ocurre es la deconstrucción del modelo original por medio de la parodia. Pero como en ambos casos la identidad de Madonna es un artificio, un original no existe.

La actuación de la Madonna indígena es algo rebelde que la convierte en una luchadora: ella no se oculta, resiste en la pose a pesar de los policías que la pegan, a pesar del sida que lentamente desmantela su cuerpo, no para y sigue desdibujando su performance glamurosa. En efecto, se convierte en la estrella que cree que es; participa con su compañía de prostitutas a un performance de las Yeguas del Apocalipsis, titulada “Lo que el SIDA se llevó”. Francisco Casas y Lemebel les piden que se disfracen de star y que vayan deambulando por la calle peor iluminada del barrio de San Camilo, donde ellas se prostituyen, como si fuera el Sunset Boulevard y las van filmando en la acción de consagrarse a estrellas, es decir dejar la huella de las manos en el suelo, como se hace en Hollywood. Así este barrio pobre se convirtió, por una noche, en set cinematográfico, en “Un Malibú de latas donde el universo de las divas se espejeaba en el cotidiano tercermundista.”¹⁶⁷ De esta forma, la Madonna mapuche y las demás, dejan de estar al margen de la ciudad e irrumpen en la sociedad. En esta crónica, Lemebel no solo busca afirmar la identidad de las locas, sino también señalar la necesidad de considerarlas como una parte de la sociedad latinoamericana que no puede ser desmembrada o ignorada por parte de la comunidad a la que pertenece.

Entonces, Lemebel crea el personaje de “la loca” como categoría que resiste tanto al encasillamiento como a la nominación de términos importados, y establece su propia manera de nominar una de las identidades homosexuales latinoamericanas, de este modo evita una nueva forma de colonización o normalización de su naturaleza abyecta. Es un tentativo de generar una subjetividad regionalista y local, cercana al travé tismo y

¹⁶⁶ Cfr. Lemebel, P., *Loco Afán*, cit., p. 35.

¹⁶⁷ Blog sobre el autor chileno [en línea]. Disponible en: lemebel.blogspot.com/2005/11/la-muerte-de-madonna.html

radicalmente opuesta a la figura del gay. La loca representa una identidad rebelde que con su sexualidad subvierte la hetero y homonormatividad escapando a cualquier intento de definición¹⁶⁸:

“La loca es el punto de fuga de los modelos normalizadores, y devenir loca es hacer la experiencia de ese puro entre-lugar donde la sexualidad y el género han enloquecido.”¹⁶⁹

2.3 Masculinidades *enloquecidas*.

-¿Querés que me vuelva loco? Porque loca ya soy...¹⁷⁰

2.3.1 Hablar de y por la diferencia

No necesito disfraz

Aquí está mi cara

Hablo por mi diferencia

-Pedro Lemebel

Son locas las dos protagonistas de las novelas objeto de análisis de este trabajo que por diferentes circunstancias entretienen una relación con dos guerrilleros. Como ya se ha mencionado, al principio de las novelas estos personajes parecen no tener nada en común. Pero, hay algo que comparten. Si por un lado las locas se encuentran en los márgenes de una sociedad que las oprime por su sexualidad inconforme, por otro lado los guerrilleros se encuentran en una condición similar por sus tendencias políticas; su utopía de cambiar el mundo les encierra y les aleja de la sociedad burguesa que pretenden derrocar. Sin embargo, pertenecen a dos marginalidades diferentes. Al principio parece que en la utopía de justicia social de Valentín y Carlos no hay sitio para las personas como Molina y la Loca del Frente. Para entender esta distancia entre ellos, es importante tener en cuenta el periodo histórico en el que se desarrollan las dos obras: estamos en las décadas de los 70 y 80. Ambas se sitúan en la época de las dictaduras militares, en Chile y en Argentina

¹⁶⁸ Cfr. Torres, P., *Lepidópteros seropositivo o Loco afán. Crónicas de sidario de Pedro Lemebel*, cit.

¹⁶⁹ Cherri, L., *¿Un nuevo vacío para la loca? Salón de Belleza y la literatura Latinoamericana*, cit.

¹⁷⁰ Puig, M., *El beso de la mujer araña*, cit., p. 75.

respectivamente. En aquellos años, las reivindicaciones y luchas para alcanzar la igualdad social estaban influenciadas por el triunfo de la Revolución Cubana.

Este acontecimiento supuso para muchos la oportunidad de crear una nueva sociedad, basada en principios de equidad, inclusión y justicia social, que sería llevada a cabo por un nuevo tipo de sujeto, marxista, valiente, recto y dispuesto a pelear y sacrificarse por el bien común: el hombre nuevo. Sin embargo, este individuo ideal, deja afuera de la sociedad y del proceso revolucionario a aquellos que por varias razones no encajan en esa construcción discursiva. Un ejemplo son los homosexuales, quienes durante la Revolución fueron excluidos y subalternizados, aun cuando compartían algunos de los principios revolucionarios.¹⁷¹ por lo que se refiere al contexto de Latinoamérica, en los márgenes de los márgenes de la sociedad se encuentran las locas: locas de pueblo, locas negras, locas pobres, locas prostitutas, locas escritoras, locas militantes, locas esquizas, locas lumpen.¹⁷²

En las novelas, son representadas por Molina y la Loca del Frente, emblemas de la comunidad queer que buscan un espacio en la sociedad argentina y chilena. La presencia de estas figuras en la literatura es un acontecimiento disruptivo dentro de un panorama dominado por discursos, también aquellos asociados a la libertad y la emancipación latinoamericanas, que giraban alrededor de modelos masculinos. En Latinoamérica este modelo es representado por el guerrillero, ideal masculino que representaba la figura actual del libertador, el verdadero hombre, centro y objetivo de la transformación social y política a la que aspiraba la izquierda. Evidentemente, el proyecto que exaltaba la lucha armada veía en la práctica homosexual y especialmente en el amaneramiento de las locas, una forma de contaminación de los ideales puros que le hacían de contorno al mito del guerrillero.¹⁷³ Pero, de este modo los discursos de la izquierda revolucionarias recaen, en cierta medida, en dinámicas igual de excluyentes que los de la derecha que pretenden combatir.

Esta actitud fue abiertamente denunciada por Pedro Lemebel en su manifiesto *Hablo por mi diferencia*. En el marco de este análisis, la lectura de este manifiesto puede considerarse necesaria e incluso propedeutica para entender los planteamientos de la obra

¹⁷¹ Cfr. Villafuerte Vivanco, C.B., *El beso de la mujer araña y Tengo miedo torero: masculinidades revolucionarias y disidentes más allá del hombre nuevo*, cit.

¹⁷² Cfr. Marín Cisneros, A., *El boom de las locas Notas sobre biopoder, neocolonialidad y cuerpos en la escena periférica latinoamericana*, Barcelona, 2013.

¹⁷³ Cfr. *Ibidem*.

literaria de este autor y, por consiguiente, resulta útil también para la de Puig, dado que presentan características comunes.

Fue leído en acto público en 1986 y publicado en el Perú por la editorial Sarita Cartonera en el año 2005. Como todos los manifiestos, supone una declaratoria pública de un conjunto de intenciones y propósitos. Es un texto que muestra las resistencias latinoamericanas con respecto a las minorías sexuales. Como afirma Roberto Zurbano, Lemebel marca el espacio de su deseo: no se trata de sus deseos públicos o privados, que en su caso son la misma cosa, sino de su necesidad de marcar la diferencia en un espacio demasiado letrado, el espacio de una cultura dominante, excluyente, en el cual sus intervenciones artísticas, periodísticas y literarias fueron ingresando desde una puerta no convencional, de la entrada de la diferencia al espacio cultural latinoamericano por la puerta de atrás imponiendo un orden distinto presentando una mirada que atraviesa zonas fronterizas y territorios silenciosos y prejuiciados.¹⁷⁴

Por esta ocasión, Lemebel se presenta frente a un público de militantes con tacones y con la hoz y martillo, símbolo de los partidos comunistas, tatuada en la cara y, paradójicamente, en su estilo provocatorio dice: *“No necesito disfraz /Aquí está mi cara/Hablo por mi diferencia/Defiendo lo que soy /Y no soy tan raro”*

Todo en él es un grito de provocación, El texto tiene características narrativas particulares, es un punto medio entre, poemario, manifiesto político, crónica y cuento.

Es la toma de la voz del sujeto homoerótico y con la cual se procederá a enunciar su experiencia particular; es un intento de trazar un recorrido de la experiencia de vida del autor del poema a partir de las estrategias discursivas de la negación, la pregunta retórica que persigue la finalidad de interpelar al alocutario, y el verso declarativo. La enunciación se centra en dos opuestos: un yo/nosotros colectivo representado por Lemebel mismo que remite al mundo homosexual y un tu/vosotros que se refiere a la sociedad “normal” y heterosexual.¹⁷⁵ Se observa que el proceso de enunciar la identidad se encuentra en negar cualquier rasgo de similitud con lo común establecido.¹⁷⁶ De hecho

¹⁷⁴ Zurbano, R., *Pedro Lemebel o el triángulo del deseo iletrado*. Casa de las Américas, Cuba, Chile, n. 246, ene./mar., pp. 103-107.

¹⁷⁵ Cfr. Borgato, B., “Hablo por mi diferencia”. Pedro Lemebel e il suo manifesto umano e politico. En: *Diacritica. Bimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani*. Disponible en: <https://diacritica.it/inediti-e-traduzione/hablo-por-mi-diferencia-pedro-lemebel-e-il-suo-manifesto-umano-e-politico.html>

¹⁷⁶ Cfr. Salvador, E.L., Manifiesto (Hablo por mi diferencia) de Pedro Lemebel [online]. En: *Las Desmesuras*, Artículos Digitales, 2014, n. 1.

empieza diciendo lo que no es: *No soy Pasolini pidiendo explicaciones/ No soy Ginsberg expulsado de Cuba/ No soy un marica disfrazado de poeta*¹⁷⁷

La negación de los referentes más inmediatos da la posibilidad de afirmar una precisa individualidad que se coloca en el campo de la diferencia. En efecto, cuando afirma de no necesitar disfraz, rechaza cualquier encasillamiento dentro de un grupo determinado. Muestra su cara como como “sinécdoque del cuerpo”¹⁷⁸, un cuerpo que es sujeto a críticas y ataques pero que supone también una contracritica a través de la afirmación de su propia individualidad: “ Defiendo lo que soy” .

Es interesante notar que resulta ser explícito el reconocimiento de una doble marginalidad. Es decir, el autor es consciente del rechazo que provoca no solo en la esfera pública, sino también en la familiar: “*Es un padre que te odia/ porque al hijo se le dobla la patita/ es tener una madre de manos tajeadas por el cloro/ envejecidas de limpieza*”¹⁷⁹

De igual modo, Lemebel remarca la cuestión de la marginalidad sugiriendo que el destino del sujeto homosexual es padecer de SIDA. La enfermedad es comparada con la dictadura y con los males que ambas producen. Pero hay una diferencia sustancial, la dictadura es una etapa transitoria mientras el SIDA lleva irremediamente a la muerte. El destino de una sociedad dictatorial es, antes o después, su caída. Sin embargo, lo mismo no puede pasar con la enfermedad. El autor señala el proceso secuencial político que tendría esta línea: “dictadura-democracia-socialismo”, siendo este último, aparentemente, un espacio de definitiva igualdad.¹⁸⁰ De allí empieza a criticar la actitud excluyente de la izquierda hacia la disidencia sexual y hacia el concepto de hombría. Primero, subrayando la ignorancia que hay acerca de la condición de los homosexuales mediante la repetición del verso “Usted no sabe”, planteando una serie de preguntas retóricas *¿Qué harán con nosotros compañero?/¿Nos amarrarán de las trenzas en fardos/con destino a un sidario cubano?*

Estas preguntas expresan las dudas que tiene el autor acerca de las medidas que tomará el socialismo para alcanzar dicha igualdad social.

Lemebel también cuestiona el significado de “hombría”, que no se manifiesta solamente en las características estereotípicas del hombre nuevo:

¹⁷⁷ Lemebel, P., Manifiesto (Hablo por mi diferencia). *Revista Anales*, Séptima Serie, n. 2, nov.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ Cfr. Salvador, E.L., Manifiesto (Hablo por mi diferencia) de Pedro Lemebel [online], cit.

No sabe que la hombría/Nunca la aprendí en los cuarteles/Mi hombría me la enseñó la noche/Detrás de un poste/ Esa hombría de la que usted se jacta/Se la metieron en el regimiento/Un milico asesino/De esos que aún están en el poder/Mi hombría no la recibí del partido/Porque me rechazaron con risitas/Muchas veces/Mi hombría la aprendí participando/En la dura de esos años.

A lo largo del manifiesto, el autor juega con los temores homofóbicos de las organizaciones de izquierda con cierta ironía provocativa; en los versos supracitados denuncia la exclusión que padece todo sujeto homoerótico en cualquier sistema de gobierno, incluso el socialismo. A continuación, expresa este temor de que, aunque termine la dictadura, no se acabará con el proceso de represión de los sujetos sexualmente inconformes. Eso porque “el socialismo concibe la idea del hombre nuevo y de su contexto en el que no se produzcan los dobles sentidos, las ambigüedades y las fronteras de los opuestos se encuentren precisas”¹⁸¹.

¿El futuro será en blanco y negro?/¿El tiempo en noche y día laboral/sin ambigüedades?/¿No habrá un maricón en alguna esquina/desequilibrando el futuro de su hombre nuevo?

En el texto se encuentra también una subversión y resignificación del “miedo”:
¿Tiene miedo que se homosexualice la vida?

Ese miedo en el sentido de temor homofóbico a que pueda haber una contaminación de los ideales revolucionarios. Por consiguiente, se critica también la idea de valentía asociada al hombre nuevo revolucionario que afirma y lucha por sus ideales a través de la fuerza física o de las armas, en contraste al sujeto homosexual erróneamente asociado a la debilidad.

El fusil se lo dejo a usted/Que tiene la sangre fría/Y no es miedo/El miedo se me fue pasando/De atajar cuchillos/En los sótanos sexuales donde anduve (...)Mi hombría fue morderme las burlas/Comer rabia para matar a todo el mundo/Mi hombría es aceptarme diferente/Ser cobarde es mucho más duro.

En estos versos hay una subversión de lo que significa hombría: soportar las burlas trovaré sinónimo y aceptar la diferencia que ellos, supuestamente en línea con los requisitos de hombría, prefieren rechazar o ignorar. En efecto el autor *es más subversivo que usted*

Pone de relieve de la izquierda, a lo mejor están olvidando algo en su lucha al “capitalismo injusto” porque a pesar de dicha injusticia “los maricas en Nueva York se besan en la calle”. No obstante las críticas, analíticamente motivadas, el autor no se limita a condenar el marxismo por haberlo rechazado, porque en el fondo comparten la idea de

¹⁸¹ *Ibidem.*

alcanzar la igualdad social, sino que le deja un mensaje que puede parecer casi como un consejo fraternal:

Que la revolución no se pudra del todo/ A usted le doy este mensaje/Y no es por mí/ Yo estoy viejo/Y su utopía es para las generaciones futuras/Hay tantos niños que van a nacer/Con una alita rota/Y yo quiero que vuelen compañero/Que su revolución/Les dé un pedazo de cielo rojo/Para que puedan volar

Lo que propone es una idea de libertad para todos los individuos y no una libertad para unos elegidos. El ideal que concibe es el de una sociedad justa y equitativa para todos y sobre todo para el futuro de los sujetos sexuamente disidentes.

El Manifiesto *Hablo por mi diferencia* condensa todos los temas principales de la obra de Lemebel; las historias de los individuos que se encuentran al margen de la sociedad, la afirmación de su disidencia sexual y, entre otros, destaca una reivindicación del amor, “*Hablo de ternura compañero/Usted no sabe/Cómo cuesta encontrar el amor/En estas condiciones*”.

Esto es un tema que se abordará en las novelas. Aunque pueda sonar a romanticismo tardío, es interesante considerar la fuerza revolucionaria del amor, en cada una de sus matices, afecto, amistad, o como se prefiera nombrarlo, en el desarrollo y cambio de las identidades de los personajes de las novelas, que irán evolucionando hacia formas más libres de ser. En este marco, el amor se presenta como fuerza emancipadora.

Este manifiesto se configura como una lectura necesaria o más bien propedéutica para acercarse a las dos novelas en cuestión, sobre todo la del mismo Lemebel pero, en cierta medida, también a la de Puig.

2.3.2. La *locura* del picaflor.

La novela de Lemebel surge de una intención permanente del autor: : llamar la atención del público sobre la existencia de la condición queer en la historia chilena durante y después de la dictadura.¹⁸² la profesora Sandra Garabano propone que Lemebel intenta reescribir la historia chilena y afirma que “a través de la politización del cuerpo de la loca, Lemebel busca reescribir la historia del movimiento homosexual, no sólo desde una

¹⁸² Cfr. Ward, M., (Re)escribiendo la heteronormatividad en tiempos de Pinochet: una lectura queer de Tengo Miedo Torero de Pedro Lemebel, University of Georgia, *Textos Híbridos*, 2016, v. 5.

reevaluación de lo marginal, sino también desde un reordenamiento de las políticas de género”.¹⁸³

La Loca del Frente es el emblema de la comunidad queer chilena que busca un espacio en la sociedad. Su personaje, ante todo, llama la atención del lector/a sobre la existencia de dicha comunidad. En la narración el autor lleva a cabo un discurso que se podría definir anti-discriminatorio, porque mediante el personaje presenta una parte de la historia de los travestis chilenos y muestra que no son una comunidad amenazante cuestionando la perspectiva de quienes son víctimas de una actitud homofóbica. Desde las primeras páginas se entiende que se trata de sujetos marginados, desde la descripción de la casa de la loca que, como ya se ha mencionado en el capítulo anterior, fue “tal vez lo único amado, el único espacio propio que tuvo en su vida”. Desde allí Lemebel cuenta un poco obscuro de su vida cotidiana pero después hay varias escenas con sus amigas locas y flashback del pasado que permiten tener una visión desde adentro del mundo de las locas. Un ejemplo pueden ser los pasajes donde se relata la relación entre la Loca del Frente y su amiga La Rana.

Lemebel cuestiona la actitud homofóbica de los personajes históricos retratados en la novela y la de la historia oficial relatando el personaje de Pinochet desde un punto de vista innovador: el de la intimidad de sus pensamientos y las quejas perpetuas de su mujer Lucía. Una metáfora interesante de la homofobia latente de la que habla Lemebel en su manifiesto, ese miedo a que se homosexualice la vida, es representada por un elemento aparentemente insignificante pero recurrente en la novela: el picaflor.

Por ejemplo, en el primer capítulo, hay una presentación de La Loca del Frente desde el punto de vista de los vecinos: “Solamente le falta el novio, cuchicheaban las viejas en la vereda del frente, siguiendo sus movimientos de picaflor en la ventana.”¹⁸⁴

El picaflor es un tipo de ave, pero esta palabra puede ser utilizada para referirse a algo frívolo.

En la novela el picaflor es una metáfora del “marica” cuya presencia fastidia tanto al dictador. Hay una escena que se desarrolla en la terraza de Pinochet, él está hablando con su camarero de que quiere tomar para el desayuno y, para relajarse decide mirar hacia las altas cumbres de la cordillera que se ven desde su terraza, por si descubre a algún

¹⁸³ Garabano, S., en Martin Ward, *(Re)escribiendo la heteronormatividad en tiempos de Pinochet: una lectura queer de Tengo Miedo Torero de Pedro Lemebel*, cit.

¹⁸⁴ Lemebel, P., *Tengo miedo torero*, p. 10.

condor volando fiero y fuerte en las altura. Sin embargo, Pinochet queda decepcionado porque de repente aparece, en su reemplazo, una “bandada de picaflores pasó rauda sobre su cabeza cana, despeinándolo con su aleteo mosquito”¹⁸⁵ fastidiado por esta precencia, intenta echarlos y piensa “Zacundos de mierda, moscas pichiruches que se creen pájaros picando flores.”¹⁸⁶ Esto puede ser una demostración de una actitud homofobica, como con los picaflores que según el se creen los pajaros que no son, lo mismo pasa con los hombres que se creen mujeres o que presentan rasgos diferentes de los estereotípicos del hombre masculino. En efecto, justo después, Pinochet nota a un cadete con tendencias homosexuales.

En este pasaje, hay algunos rasgos ambiguos, Pinchet es evidentemente fastidiado por la presencia y las actitudes del cadete, sin embargo, de las palabras que utiliza Lemebel para dar voz a sus pensamientos se notan expresiones que podrían esconder cierto tipo de atracción hacia el joven militar, por ejemplo se fija en su “boca color sandía”¹⁸⁷. Sin embargo, en seguida se pone a gritar:

“¡Sáquelo inmediatamente de aquí y lo da de baja! No soporto verlo maroconeando en mi jardín”¹⁸⁸

En otra escena con un cadete que le trae el desayuno, Pinochet piensa que este subordinado “tiene voz de maricón”¹⁸⁹ mientras le presta atención al “sube y baja de las nalgas apretadas”. “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”¹⁹⁰

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 “culpable de actos inmorales” si se opone al castigo. En este episodio, Lemebel 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 establecida¹⁹¹,

¹⁸⁵ Ivi, p. 123.

¹⁸⁶ *Ibidem.*

¹⁸⁷ Ivi, p. 124.

¹⁸⁸ *Ibidem.*

¹⁸⁹ Ivi, p. 130.

¹⁹⁰ *Ibidem.*

¹⁹¹ Cfr. Ward, M., *(Re)escribiendo la heteronormatividad en tiempos de Pinochet: una lectura queer de Tengo Miedo Torero de Pedro Lemebel*, cit.

por lo menos eso cree el dictador, sin embargo, a lo mejor no logra en ese intento de ordenar la sociedad porque “el remolino de picaflores seguía allí, alterando el orden de la mañana con su zigzaguo molesto.”¹⁹²

2.3.3 La Loca del Frente y Carlos: ambigüedades secretas.

*Regálame un secreto. Algo que no le hayas contado a nadie.*¹⁹³

En *Tengo miedo torero*, las vidas de los protagonistas se entrelazan tanto que sería difícil analizar a los dos personajes separadamente. La Loca del Frente y Carlos se desplazan en un juego de seducción, travestismo, favores, armas y secretos. En particular, el secreto es el hilo rojo que une a los dos en los varios acontecimientos que se narran en esa inusual e idealizada historia de amor.

Los dos personajes empiezan a entretener una relación porque Carlos necesita un lugar donde “guardar cosas” y lo encuentra en la casa de la Loca del Frente. El autor, en una entrevista para el programa Off de Record afirma que:

Carlos y los demás del Frente Patriótico utilizaban su casa para “guardar cosas”. La Loca siempre supo de que se trataba, pero quería seguir viviendo en esa ilusión de que había algo de ella que hacía que esto ocurriera en su casa. Ese “no decir” era quizás la cadena que los unía. También era mejor en aquella época no manejar informaciones, esa aparente fragilidad de la memoria de Loca funciona como amortiguador de los hechos terribles que van a ocurrir.¹⁹⁴

La Loca al principio tenía dudas, pero es su decisión aceptarlas y “hacerse la lesa”, teatralizando los acontecimientos sospechosos.

Parece un torpedo submarino, pensó, despegando la cinta adhesiva que sujetaba la tapa. ¿Y si fuera eso? La duda paralizó sus dedos afilados y detenidos por la corazonada. Pero no, Carlos no podía mentirle, no podía haberla engañado con esos ojos tan dulces. Y si lo había hecho mejor no saber, mejor hacerse la lesa, la más tonta de las

¹⁹² Lemebel, P., *Tengo miedo torero*, cit., p. 141.

¹⁹³ Ivi, p. 53.

¹⁹⁴ Entrevista Off Records [en línea]. Disponible en www.youtube.com/watch?v=NHLBRc3RDmA

locas, la más bruta, que sólo sabía bordar y cantar canciones viejas. Mejor volvía a pegar la cinta y se olvidaba del asunto. Más bien seguiría con su teatralidad decorativa.¹⁹⁵

Los secretos contribuyen a construir la confianza entre ellos. El discurso de la confianza y del secreto es la base de gran parte de la narración porque los personajes se comportan de una manera directamente relacionada con su capacidad de confiar entre ellos, de guardar o compartir secretos en su entorno y, en general, la sociedad. 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”¹⁹⁶. La confianza en ella es vista en sus intentos por ocultar la verdad de las reuniones y la meta del grupo frentista. Este asunto 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 de derrocar el gobierno dictatorial.¹⁹⁷ Esa dinámica ambigua es evidente en el mismo título de la novela: Tengo miedo torero, tengo miedo de ti, torero y también de que te mate el toro. Asimismo, sus verdaderos nombres son secretos. Pronto se descubre en la novela que Carlos no es el verdadero noble del joven y la Loca solo tiene el apodo “Loca del Frente”, desde ese “no decir” se construye su relación.

A un cierto punto, La Loca es incluida en el plan de Carlos y los frentistas. Esta es una demostración de que se está fortaleciendo la confianza entre ellos. En el episodio en cuestión, los dos se dirigen a Cajón del Maipo para que Carlos procure unos datos que necesita para organizar el atentado. La Loca embellece esa misión transformándola en un viaje romántico. Lo arregla todo para un picnic en el campo y pasea con un elegante sombrero amarillo. De hecho, ese embellecimiento resultará ser una eficaz cobertura para el éxito del plan. Carlos y la Loca, se encuentran juntos cuando pasa la comitiva de Pinochet y la Primera Dama elogia el sombrero amarillo que la Loca lleva puesto, el dictador, en cambio, los confunde con una pareja homosexual y por lo tanto no les percibe como una amenaza desde el punto de vista político:

Entonces Carlos se puso serio, varios militares controlaban el camino haciéndoles señas para que se subieran a la berma. Ponte el sombrero, ¿quieres? ¿Y para qué? Para

¹⁹⁵ Lemebel, P., *Tengo miedo torero*, cit.

¹⁹⁶ Ivi, p. 39.

¹⁹⁷ Cfr. Ward, M., *(Re)escribiendo la heteronormatividad en tiempos de Pinochet: una lectura queer de Tengo Miedo Torero de Pedro Lemebel*, cit.

que te vean como dama elegante. Pero... Pónetelo, te digo, y hazte la loca. Hazlo por mí, después te explico. [...] le hizo caso, porque no le costaba nada ponerse el sombrero [...] No le costaba nada hacerlos reír con su show de mala muerte, dejándolos tan encandilados que ni siquiera revisaron el auto y apenas miraron los documentos de Carlos que estaba tan nervioso. Y los dejaron pasar sin problemas gritando: «Feliz luna de miel, maricones». Porque buscaban otra cosa, digo yo. ¿No es cierto, Carlos?¹⁹⁸

El éxito del cometido preparatorio del atentado fortalece la relación que Carlos y la Loca siguen construyendo.

A lo largo de la historia se observa una gradual politicización de la Loca y también una queerización de Carlos.

En la loca se observa un despertar político, mediante el cual se da cuenta que no es suficiente vivir en paz y oprimida por su sexualidad en los márgenes de los barrios periféricos, sino que es imprescindible luchar por los derechos que no tiene.

El acontecimiento que marca esa transformación se puede individualizar en su “microbatalla” contra Doña Catita. Este proceso empieza ya durante el viaje en “micro” para llegar a la casa de la señora que se encuentra en el Barrio Alto, distrito en que vive la alta sociedad santiaguina. En algún momento del trayecto, el autobús se llena de estudiantes y obreros que, por estar cansados, no dejan el asiento a una vieja señora la cual comenta con indignación: “¿Que le parece? Estos son los jóvenes de ahora (...) que no tienen respeto y no le dan el asiento a nadie. Lo único que saben es andar tirando piedras y prendiendo barricadas.” A este comentario la Loca contesta de forma educada, casi frenando las palabras: “Estarán descontentos con algo” . sin embargo la vieja señora no para con sus consideraciones no requeridas y reitera: “ No tienen ningún respeto, dónde vamos a parar.” Entonces no aguanta más y le salen las palabras “a borbotones” : “ mire, señora, yo creo que alguien tiene que decir algo en este país, las cosas que están pasando, y no todo está tan bien como dice el gobierno. Además fíjese que en todas partes hay militares como si estuviéramos en guerra, ya no se puede dormir con todo esto balazo.”¹⁹⁹ Después de haber pronunciado estas palabras, la Loca del Frente se sorprende de sí misma:

¹⁹⁸ Lemebel, P., *Tengo miedo torero*, cit., pp. 25-26.

¹⁹⁹ Ivi, pp. 55-56.

Se asustó al decir eso, porque en realidad nunca se había metido en política, pero el alegato le salió del alma. Varios estudiantes que venían escuchando la aplaudieron al tiempo que pifiaban a la mujer de los collares, (...) Bah, uno tiene que defender lo que cree justo, se dijo, sorprendiéndose un poco de pensar así. Quizás con un poquito de temor al decidirse a hablar de esos temas, más bien de defenderlos en público. Y con un relajamiento de felino orgullo, entornó los ojos pensando en Carlos, y lo vió sonreír alabando la proeza de su gesto.²⁰⁰

De estas líneas se entiende que, la consciencia política de la Loca del Frente ha estallado en un bus durante un día aparentemente ordinario y que el detonador fue, la vieja señora pedante, si se considera la superficie del acontecimiento, pero más profundamente lo que provocó esta explosión fue el cariño que siente por Carlos, hecho que demuestra la fuerza revolucionaria del amor.

Se nota en la Loca un cambio de posicionamiento proporcional a su politización: la vieja esposa de un alto cargo militar, será inicialmente considerada “tan estupenda” y “tan delicada”, “su clienta más antigua, la más regia. Una verdadera dama que lo trataba tan bien”²⁰¹. La primera conversación entre las dos está caracteriza por un tono de adulación por parte de la Loca que se disculpa por el retraso de la entrega de un trabajo que tenía que hacer para la señora: “Señora Catita, yo sabía que usted se iba a enojar si no le ponía el escudo chileno, pero también sé que usted es una dama de buen gusto, y después iba a estar de acuerdo conmigo, lo iba a encontrar ordinario”²⁰² posteriormente, a medida que se desarrolla su relación con Carlos, se produce un cambio de actitud de la Loca hacia la señora milica. Ocurre una tarde en la que La Loca del Frente tenía que entregarle un mantel. Al llegar en su casa, la empleada de Doña Catita le pide que espere un poco, mientras tanto la Loca empieza a reflexionar, primero sobre el ambiente de la casa, confrontandolo con lo de las casas más umildes y notando las hipocrisias y las disparidades entre la clase alta y el resto de la población chilena ya a partir del mobiliario:

como le gustaría tener una cocina sí (...) porque la verdad, con tanta baldosa y esa hilera de cuchillos plateados que colgaban de la pared, esta huevía parece clínica de lujo, se dijo, dando vueltas por el espacioso recinto que ni siquiera olía a comida. Debe ser

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ Hueso Fibla, S., Transgénero y memoria histórica en Pedro Lemebel, *América* [En línea], n. 52, 2018.

²⁰² Lemebel, P., *Tengo miedo torero*, cit., p. 49.

porque los ricos comen como pájaros, apenas un petibuché, una cagadita de margarina diet en una cáscara de pan sintético. Era lo único que le habían ofrecido en esa mansión donde chorreaba la plata.²⁰³

a partir de esas reflexiones comprende que trabajar por la señora Catita sería, en cierta medida, una colaboración con el mundo militar con el que está enfrentado Carlos y exclama: “¿Qué se cree?, ¿que una la va a esperar toda la tarde porque ella está atendiendo a sus amigas milicas?”²⁰⁴ Finalmente, la Loca rechaza la llamada de la señora y le pide a una mujer del barrio: “¿usted podría contestar el teléfono y decirle a la señora que me llama que yo me cambié de barrio, y que usted no tiene idea dónde me fui?”²⁰⁵

Entonces, la Loca con su “mariconaje guerrero” gana su microbatalla con la señora Catita y por extensión, con el mundo militar, dado que ella es una apéndice del mismo.

Por lo que se refiere a la queerización de Carlos, hay que referirse a otro episodio que implica un secreto.

Después de celebrar el cumpleaños del joven, los dos se quedan a tomar algo y la Loca dice “Porque no sé nada de ti (...) ¿Y qué quieres saber? No todo, porque sé que no me puedes contar todo. Pero al menos regálame un secreto, algo que nunca le hayas contado a nadie.”²⁰⁶

Entonces Carlos, aunque “su cabeza era un carrusel de algodón empapado por la embriaguez del pisco” empieza a contar de una tarde de cuando tenía catorce años y de su mejor amigo con el cual pasaba todas las tardes juntos y que una de estas tardes tuvieron una relación sexual en la que pelearon para quien debía ser activo. Al final Carlos se enfadó porque su amigo acabó primero. Confiesa que antes de contárselo a ella, todavía tenía vergüenza de lo que había pasado. Incluso no habló más con ese amigo suyo. La Loca intenta cambiar su perspectiva y le reprocha: “¿Y por qué si los dos estaban de acuerdo? ¿Qué culpa tenía tu amigo de acabar primero?”. Con esto la Loca confronta el sentiminetto de vergüenza que Carlos aún experimenta, señalándole que no tiene sentido sufrir por dejarse llevar por sus deseos sexuales.

²⁰³ Ivi, p. 58.

²⁰⁴ Ivi, p. 56.

²⁰⁵ Ivi, p. 57.

²⁰⁶ Ivi, p. 94.

Retomando en consideración el episodio en el cual la Loca y Carlos se van a Cajón del Maipo, cabe señalar que ese día se produce una recíproca inclusión de los dos en los respectivos grupos sociales. Como se ha mencionado, Carlos incluye a la Loca en su plan político. Sin embargo, antes de irse de viaje, hacen una parada en la casa de la Rana. Esta última le invita a entrar para que “pueda conocer a tu madre”. La invitación de la Rana a Carlos puede ser considerada un símbolo de inclusión recíproca, el joven entra en el mundo queer que siempre ha sido aislado.

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 recuerdan los días en que la Loca vivía en aquella casa y cómo la Rana la ayudó a recuperarse y a llevar las riendas de su vida. La relación entre ellas y el sentimiento de comunidad es evidente y Carlos se da cuenta, como en un especie de *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”.²⁰⁷

La comodidad de Carlos y la aceptación de la Rana como alguien familiar muestra un momento clave de la narración en el que la comunidad queer pudiera formar parte del futuro Chile concebido por el Frente Patriótico, que se podría consolidar con el ataque a Pinochet.²⁰⁸

En algún momento, la Rana y Carlos se quedan solos y ella le pide que no haga sufrir a la Loca del frente la cual, evidentemente, se ha enamorado de él. Carlos le promete cumplir esa promesa puesto que, aunque no se trate de amor romántico, siente mucho cariño hacia la Loca. Hay un pasaje en el que los dos hablan de sus sentimientos, Carlos le confiesa que cuando está con ella se pone contento y se pone optimista. Entonces la Loca le pide “¿Y qué más?? Qué más quieres? Que me ames un poquito. Tú sabes que te quiero más que un poquito. No es lo mismo, entre amar y querer hay un mundo de diferencia.” La respuesta de Carlos implica que entiende dicha diferencia, pero no solo aquella entre los dos verbos que expresan “amor” sino también la *diferencia* que encarna la Loca, y le contesta: “Te quiero con tu diferencia.”²⁰⁹ En *Tengo miedo torero*, escritura, cuerpo, amor y militancia se confunden.

²⁰⁷ Ivi, p. 139.

²⁰⁸ Cfr. Ward, M., *(Re)escribiendo la heteronormatividad en tiempos de Pinochet: una lectura queer de Tengo Miedo Torero de Pedro Lemebel*, cit.

²⁰⁹ Lemebel, P., *Tengo miedo torero*, cit., p. 129.

2.3.4 Molina y Valentín, un *amor negativo*.

Como ya se ha señalado la novela relata la historia del enfrentamiento entre Valentín: sujeto contrarrevolucionario y Molina: apolítico, que se deja plasmar del cine y tiene una tendencia a hacerse seducir por una serie de productos.

Al fin de analizar la relación entre los dos personajes, es oportuno reconsiderar la estructura narrativa de la novela que se compone de un diálogo parecido a un guión de cine. Sin embargo, el autor no especifica quien habla y cuando habla, lo deja a la intuición del lector/a. Al principio de la novela, los personajes se distinguen de manera clara, luego, a medida que continua la historia, resulta cada vez mas complicado distinguir los personajes. El diálogo permite un encuentro, se ablanda la barrera entre dos sectores identitarios cerrados, dos clichés, dos clases.

La ausencia de un narrador central es inmediatamente evidente. La novela se construye a partir del diálogo continuo, caracterizado por preguntas, respuestas, repreguntas, historias de películas, entre Valentín y Molina que en algunos pasajes puede recordar una especie de sesión de psicoanálisis, debido a las constantes preguntas y repreguntas, que son vehículos para que ambos puedan conocerse entre sí, desarrollarse como personajes frente a los lectores y que los conducen también a pensar sobre sí mismos y su relación.²¹⁰ Sin embargo, a diferencia de una sesión de psicoanálisis donde las conversaciones intentan indagar la profundidad de la psique. Puig, para hablar del tema del yo recurre a algo que se encuentra en superficie; al artificio de Molina, su performance de género es artificial, es un dispositivo queer teatral que sirve a Puig para hablar del tema de los arreglos identitarios y deconstruir el macho revolucionario latinoamericano.

A lo largo de la historia, se observa una fusión de las identidades y de los cuerpos de los dos protagonistas. ¿Pero como ha sido posible esta fusión?

Al principio de la novela, un punto de encuentro entre los dos parece casi imposible, se observa cierto tipo de difidencia y muchas veces los diálogos terminan con frases que expresan irritación. Por ejemplo, en el capítulo cinco Molina no se encuentra bien y le pide a Valentín que le cuente algo agradable para distraerse. Este último le contesta negativamente:

²¹⁰ Cfr. Villafurte Vivanco, C.B., *El beso de la mujer araña y Tengo miedo torero: masculinidades revolucionarias y disidentes más allá del hombre nuevo*, cit.

-No, ésta es la hora de estudio y tengo que cumplir el plan de lectura vos sabés.

-Por un día, que te hace...

-No, si dejo un día me voy a enviciar. (...)

-Sos jodido vos.²¹¹

Siguen la conversación sobre la pereza y el concepto de evasión que mientras Molina percibe como necesaria sobretodo en los momentos difcile, Valetín la considera amenazante, algo que le puede “enviciar” y que le distrae de su compromiso político. En su opinión, condicionada por la ideología marxista, la evasión equivale a la alienación. Estas dos ideas están en conflicto y, aunque aparentemente la conversación termine de manera cordial:

-Pensá en algo lindo.

- Y vos estudiá, no macanees más ... porque acordate, la pereza por ser amiga empieza. ²¹²

En las páginas que siguen figura un flujo de consciencia de Molina, el cual está pensando en una película que le gusta, en el que se nota un rencor hacia la actitud de Valentín:

Por suerte no se la conté a este hijo de puta, ni una palabra más le voy a contar de cosas que me gusten, que se ría no más que soy blando, vamos a ver si él nunca afloja, no le voy a contar más ninguna película de las que más me gustan, éstas son para mi solo, en mi recuerdo, que no me la toquen con palabras sucias, este hijo de puta y su puta mierda de revolución. ²¹³

A pesar de estos pasajes turbulentos que caracterizan el comienzo de la estancia de los dos presos en la celda, Molina consigue ablandar las defensas de Valentín a través de los productos de masas de la globalización, de soportes baratos de entretenimiento del cine, que como ella, tienen un poder seductor. Poco a poco, a medida que van trascurriendo las noches juntos, las películas contadas por Molina hacen que Valentín entre en esa irrealidad de cine, esa evasión que tanto despreciaba, “hasta dejarse enredar con toda ingenuidad en los hilos de la red que Molina va tejiendo.”²¹⁴

²¹¹ Puig, M., op. cit., p. 91.

²¹² Ivi, p. 93.

²¹³ Ivi, p. 104.

²¹⁴ Martín, P. en Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, op. cit., p. 3.

La fusión puede estar vista, desde el punto de vista político, como una corrupción de la moral revolucionaria. Desde la perspectiva queer, como una oportunidad de evasión de las limitaciones del yo y los límites de la realidad.

Desde la perspectiva política de Valentín la negación de la individualidad en favor de la colectividad es fundamental. Esto implica evitar de entretener relaciones profundas al fin de evitar de provocar sufrimiento en los demás en la eventualidad de morir por la causa. Como escribe María Olga Ruíz a propósito de la identidad revolucionaria:

Un rasgo distintivo de esta identidad es la renuncia, en primer término, a sí mismo, es decir, una suerte de abandono del propio yo en el marco de un proceso de fusión con el colectivo. [...] La máquina revolucionaria exigía una entrega total y los militantes eran una pequeña pieza de un engranaje mayor al que se debían por entero. [...] Los proyectos personales quedaban desplazados por un proyecto de transformación global [...] la esfera de lo íntimo debía subordinarse a las exigencias de la gran política. De esta manera, la construcción de los vínculos afectivos primarios estaba condicionada por el ritmo y los mandatos de la revolución.²¹⁵

Esta resulta ser la actitud de Valentín al inicio de la obra, sin embargo, gracias al juego de seducción de Molina, llegará a entender que una cosa no impide la otra. Los dos experimentarán la fuerza revolucionaria del amor, que permite una negación de la individualidad que se abre a la otredad del sujeto amado renunciando al individualismo.

Valentín deja de subordinar la esfera de la intimidad a las exigencias políticas e incluso reconoce sus límites como por ejemplo el hecho de no saber escuchar y tener la tendencia de monopolizar la palabra, actitud típica del macho latinoamericano. Una noche, mientras conversan sobre las historias que le cuenta Molina comenta: “No soy un tipo que sepa escuchar demasiado, ¿sabés, no?, y de golpe me tengo que estarte escuchando callado horas”. Hay un punto en la novela que puede ser considerado el momento en el que Valentín ablanda sus defensas:

-Nunca se sabe con esas cosas, me pueden interrogar.

-Yo te tengo confianza. Vos me tenés confianza a mi, ¿verdad?

-Sí...

-Entonces acá tiene que ser todo de igual a igual, no te me achiques...²¹⁶

²¹⁵ Ruíz, M.O., en Carlos Pablo Villafuerte Vivanco, *El beso de la mujer araña y Tengo miedo torero: masculinidades revolucionarias y disidentes más allá del hombre nuevo*, cit.

²¹⁶ Puig, M., op. cit., p. 123.

La relación entre los dos continúa hasta llegar a un acto de amor físico “tan puro como trasgresor”.²¹⁷

Puro en el sentido de “natural”, espontáneo, en contraposición a trasgresión de Valentín el cual hasta entonces solo había tenido relaciones heterosexuales. El día después, Molina le pregunta si se había arrepentido de la noche anterior. Él le contesta: “No, yo no me arrepiento de nada. Cada vez me convengo más de que el sexo es la inocencia misma.”²¹⁸

En los pasajes que siguen, se encuentra el punto de inflexión de esa singular historia entre una Loca y un guerrillero que se encuentran el uno en el otro. Hay un momento donde Molina se toca la cara para buscarse el lunar que sabe que tiene Valentín.

-Ahora sin querer me llevé la mano a mi ceja, buscándome el lunar.

- ¿Qué lunar?... Yo tengo un lunar, no vos.

-Sí, ya sé. Pero me llevé la mano a mi ceja, para tocarme el lunar que no tengo.

Molina encuentra a Valentín en sí mismo, por medio de la única característica física del personaje desvelada por el autor.

-¿Y sabés que otra cosa sentí, Valentín? (...)

-Por un minuto sólo, me pareció que yo no estaba acá (...)

-Me pareció que yo no estaba... que estabas vos sólo.

-O que yo no era yo. Que ahora yo... eras vos.²¹⁹

Pero si Molina se “diluye”, encarnándose en el otro, también Valentín queda transformado, igualmente “diluido” en el otro.²²⁰ estas líneas representan el clímax de un proceso sutil en el cual dos seres tan diametralmente opuestos originalmente, van evolucionando de tal modo que cada uno acaba asumiendo la personalidad opuesta.

Este pasaje remite a los versos de una canción italiana del grupo indie rock Baustelle: l'amore negativo. En la línea de Puig, se intentará hacer una comparación entre una parte de la novela y un producto de la cultura popular. En una entrevista, Francesco Bianconi, el cantautor del grupo señala:

²¹⁷ Martín, P., en Manuel Puig, op. cit., p. 3.

²¹⁸ Puig, M., op. cit., p. 200.

²¹⁹ Ivi, p. 197.

²²⁰ Cfr. Martín, P., en Manuel Puig, op. cit., p. 3.

“In amore, nella migliore delle ipotesi, ci scappa il morto. Intendo dire che avviene un annullamento del sé per aderire a un oggetto altro. Viviamo in una società che spinge a massaggiare il proprio ego. L’amore è esattamente il contrario: è negativo, sporco e distruttore.”²²¹

Para escribir la letra de esta canción Bianconi retoma el pensamiento del filósofo sudcoreano Byung-Chul Han, expresado en su ensayo *Eros en agonía* (2013) y propone una visión dramática del sentimiento erótico. Se trata de un amor que niega y limita la subjetividad para concederle la ocasión de conectarse con la alteridad.

“Perché l’amore è negativo,/ perché la pace un giorno finirà/ Il nostro cuore è sporco e cattivo./ Il vero amore ci distruggerà./ Mi manchi davvero, lo sai.”

El amor negativo permite una experiencia radical y absoluta del “otro”. En la opinión del filósofo hoy en día resulta casi imposible porque el hombre contemporáneo es narcisista y autoreferencial. Si el otro no limita la subjetividad, esta se expande sin límites en una obsesión narcisística. En una relación, en cambio, la subjetividad del individuo es inquieta; cuestionada y reformulada por la presencia del amado/a. El amor de hecho, permite que un sujeto no se quede en la inmovilidad de su esfera individual. Es un proceso dialéctico en el cual se “muere” para volver a nacer.

Spegni l’ego, spegna l’abatjour./ Stringimi forte e fammi l’autopsia./ Butta il buono, il pop, la tappezzeria./ Tieni le mosche e il sangue, amica mia.(...)

El planteamiento filosófico de Byung-Chul Han parte de una crítica al individualismo fomentado por la sociedad neoliberal que por algunos aspectos difiere de aquella en la que se encuentran los dos protagonistas de la novela de Puig. No obstante, el concepto de amor negativo se puede aplicar a la relación entre Molina y Valentín porque entre ellos se produce esta abertura hacia el otro. Antes eran dos individualidades distintas, dos universos separados, cada uno con sus ideas, y trataban de buscar en el otro una confirmación de ellos mismos. A lo largo de la novela hay un cambio y estos dos universos se empiezan a acercar y finalmente se entienden y se encuentran.

A medida que continúa la narración se descubren rasgos en común entre los grupos sociales a los que pertenecen Valentín y Molina; es decir, los militantes revolucionarios y la comunidad queer. En efecto, se nota una semejanza de los dos

²²¹ Basanisi, G., *L’amore negativo, i Baustelle e la violenza* [en línea]. *Le Rane: Music & Pop Culture*, 2018. Disponible en: <https://www.lerane.net/newsapp/baustelle-amore-negativo-violenza>

codigos, el de las locas y el de la guerrilla. Ambos, por razones diferentes, están formados por seúdonimos. Cuando Molina sale de la prisión y se pone en contacto con los compañeros de Valentín, notamos que les llama con apodos falsos, igual que los de Molina y sus amigas:

Llamó por teléfono a las 10.16, preguntó por Lalo, y cuando éste atendió hablaron varios minutos en femenino, dándose varios nombres diferentes que intercambiaban a lo largo de la conversación, por ejemplo Teresa, Ni, China, Perla, Caracola, Pepita, Carla y Tina. [...] Referente a la observación hecha ayer por los miembros del TISL sobre la necesidad de estudiar atentamente el posible código escondido en los nombres femeninos usados por el procesado con el mencionado Lalo, se señala que el tono de las conversaciones es de broma y extremadamente desordenado. De todos modos se prestará la debida atención.²²²

Antes de que Molina saliera de la cárcel, Valentín le había enseñado cómo comunicaba en código con sus compañeros guerrilleros en las cartas que se envían, sabiendo que estas eran leídas antes por los policías. Al comienzo del capítulo siete, Valentín recibe una carta de una compañera y decide leerla junto a Molina y revelarle el asunto verdadero del mensaje:

“Todo esto es clave, te diste cuenta, ¿no? [...] Cuando dice ‘desde que soy vieja’ quiere decir desde que entré en el movimiento. Y cuando dice ‘la lucha por la vida’ es la lucha por la causa. Y tío Pedro, por desgracia es un muchacho de 25 años, compañero nuestro”²²³

Esa manera de hablar en código, es mencionada de nuevo por el joven guerrillero cuando, casi al final de la novela, Molina está apunto de salir de la cárcel y ha decidido ayudarle transmitiéndoles un mensaje a sus compañeros a través de una llamada telefónica. Valentín tiene miedo de una posible interceptación de dicha llamada, así que le da las siguientes instrucciones a Molina: : “les tenés que dar un lugar en clave, por ejemplo les decís en la confitería Río de Oro, y ellos saben que es otro lugar, porque todo por teléfono lo hacemos así, ¿me entendés? Si nombramos un lugar es que nos referimos en realidad a otro”²²⁴ . El hecho de nombrar algo para referirse a otro remite a otro momento de la narración en el que Molina le explica a un Valentín desorientado que

²²² Puig, M., op. cit., p. 239.

²²³ Ivi, p. 138.

²²⁴ Ivi, p. 230.

cuando habla de locas en realidad se refiere a los travestis. Así se entiende la medida en la que el hablar en clave de Valentín se parece al exceso genérico de Molina: los dos son signos cuyo significante es desbordado por el significado que contienen.²²⁵ De este modo, al igual que la Loca del Frente, Molina utiliza su artificio de género para cubrir las verdaderas intenciones de Valentín y sus compañeros/as a través de las referencias constantes a nombres femeninos.

En efecto, logra en su intento dado que al final los policías informan: “Cabe señalar que el modo en que constantemente cambian nombres hace pensar que es todo no premeditado, juego que no oculta código”²²⁶ Tanto los oficiales como Valentín, al inicio de la novela, comparten una visión heteronormativa del orden social, que se descoloca y confunde ante el exceso genérico.

Estos pasajes son una demostración del hecho de que las locas y los revolucionarios, aunque pertenecen a marginalidades diferentes, tienen algo en común y su colaboración en la lucha para la justicia social puede funcionar.

Al final de la novela, Molina viene matado por los compañeros de lucha de Valentín. Pero, él también viene torturado en la cárcel boerense. En un momento de compasión le dan una dosis de morfina para aguantar el dolor y empieza a alucinar. Las páginas que relatan esta alucinación narran un diálogo intenso y doloroso con Marta, es el personaje de la verdad íntima, que le enseña la vía de la evasión, para ayudarlo, al igual que la morfina, a soportar el dolor. En esta alucinación final se reencuentra también con la mujer araña, visión ambivalente entre el terror y la atracción sin solucionar las ambigüedades que rigen las significaciones de la novela. De este modo, Valentín aprende “que el sueño, que nunca se permitió, es la única liberación del dolor. El dolor de vivir y el de morir con dignidad. Así la mujer araña, madre, mujer, amante, la que una quiso ser y el otro quiso tener, acogerá a los dos, ya fuera de una opresiva y agobiante realidad, en ese ‘beso’ que les une *for ever*.”²²⁷

²²⁵ Villafuerte Vivanco, C.P., Carlos Pablo Villafuerte Vivanco, *El beso de la mujer araña y Tengo miedo torero: masculinidades revolucionarias y disidentes más allá del hombre nuevo*, cit.

²²⁶ Puig, M., op. cit., p. 240.

²²⁷ Martín, P., en Manuel Puig, op. cit., p. 3.

3. Revolución con rouge y purpurina: ¿Puede el kitsch volverse político?

3.1 Kitsch y camp

Soy ridículamente cursi y me encanta serlo, porque la mía es una sinceridad que otros rehuyen... ridículamente. Cualquiera que es romántico tiene un fino sentido de lo cursi y no desecharlo es una posición de inteligencia.

-Agustín Lara

El camp es el amor por lo excéntrico, por las cosas que-son-lo-que-no-son

-Susan Sontag

En las novelas de los dos autores sudamericanos se nota claramente la presencia de elementos de la cultura popular. Manuel Puig y Pedro Lemebel han logrado incorporar los productos cursi y baratos del cine y de la música, así como de la estética excesiva de mundo de las locas, otorgándole un significado político. Ante todo, es oportuno desarrollar una breve exposición teórica sobre los estilos artísticos conocidos como “kitsch” y “camp”.

El término kitsch surge en el ámbito de las artes plásticas, entre los pintores y comerciantes de las décadas de 1860 y 1870 en Munich, para designar las obras baratas.²²⁸

Según afirma Matei Calinescu:

Reemplazando la realidad histórica o contemporánea por clichés, el kitsch claramente medra con algunas necesidades emocionales que generalmente están asociadas con la cosmovisión romántica. Sustancialmente, podemos considerar el kitsch como una forma trillada de romanticismo” (239-240; mi traducción). Las palabras “medra” y “trillada” le confieren al kitsch una connotación claramente negativa, que se hace evidente en las características que el autor le asigna: pseudoarte, repetición, banalidad, trivialidad, indeterminación, fútil promesa de felicidad, imitación y falsificación, en una “estética de la decepción y la autodecepción.”²²⁹

²²⁸ Cfr. Neyret, J.P., Entre acción y actuación: La politización del kitsch en El beso de la mujer araña de Manuel Puig y Tengo miedo torero de Pedro Lemebel. *Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid*. Madrid, 2007.

²²⁹ Calinescu, M., en Juan Pablo Neyret, *Entre acción y actuación: La politización del kitsch en El beso de la mujer araña de Manuel Puig y Tengo miedo torero de Pedro Lemebel*, cit.

Al leer este fragmento, se entiende que el Kitsch tiene una connotación negativa. La razón se puede encontrar en el hecho de que existe una tradición teórica, cuestionada muy acertadamente en sus bases y en su búsqueda de una justificación histórica por trabajos recientes, que trata de crear una clasificación categórica basada en jerarquías de valores, que a veces resultan excesivamente simplistas, buen gusto frente a mal gusto, culto frente a popular, arte “auténtico” frente a arte kitsch, elegante frente a cursi, etc..²³⁰. Esta categorización responde, evidentemente, a una lógica binaria que no permite pensar más allá de lo que es considerado aceptable y lo que no lo es, sin tener en cuenta eventuales matices o ambigüedades.

Uno de los teóricos más radicales frente a las manifestaciones de lo kitsch, es Herman Broch, que llega a etiquetarlo como una representación genuina del mal ético. En la opinión de este autor, el kitsch pretende buscar una estética falseadora e idealizadora de lo real. Si hay alguna terminología y categoría estética que haga también una clara referencia a conceptos de buen y mal gusto, y que junto al término kitsch, está muy vinculada a la jerarquía de las culturas, es lo cursi.²³¹ Esta palabra es la que mejor llega a expresar lo que se entiende por “el ‘estilo’ del mal gusto”, que se podría definir en otros terminos como “inadecuación estética” entendido como un hedonismo movido no por los ideales de belleza sino por el principio de mediocridad. De hecho, “Llamar a algo kitsch es, en la mayoría de los casos, una forma de rechazo directo como carente de gusto, repugnante, o incluso nauseabundo”²³²

Por lo que se refiere al camp, dar una definición precisa de lo que es resulta ser una tarea muy difícil y, en cierta medida, inútil. Los orígenes de la palabra camp remiten al teatro inglés del siglo XVI, donde se empleaba, como slang, para referirse a un actor masculino vestido como una mujer, y que tiene, por eso mismo, origen francés, “campagne”, dado que en la campagne francesa era frecuente que los roles femeninos fueran ejercidos por hombres. Además, hay coincidencia etimológica con la palabra

²³⁰ Cfr. Camps, R.R., Estética y políticas del poder. El kitsch como instrumento de reflexión sobre la jerarquía de las culturas [online], 2011. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/268923296_Estetica_y_politicas_del_poder_El_kitsch_como_instrumento_de_reflexion_sobre_la_jerarquia_de_las_culturas/citation/download

²³¹ *Ibidem.*

²³² *Ibidem.*

inglesa drag (“dress as girl”). De todas formas, el término está relacionado con la performance.²³³

La respuesta a la pregunta ¿Qué es el camp? es muy vaga y también amplia porque reúne una serie de características peculiares y no se puede situar en una época determinada.

Susan Sontag, en su celebre ensayo *Notas sobre lo camp* (1964), lo describe como

Una sensibilidad (en tanto es algo diferente de una idea) constituye uno de los temas más difíciles de tratar; pero hay razones específicas por las que lo camp, en particular, nunca ha sido discutido. No es un modo natural de sensibilidad, suponiendo que tal cosa exista. Es más, la esencia de lo camp es el amor a lo no natural: al artificio y la exageración.²³⁴

El camp se podría asimilar al kitsch, sin embargo, difiere de este último en el sentido porque hablar de lo camp es acercarse a la categoría del “mal gusto” dentro de un ambiente cultural que conforma y negocia la manera en la que los intelectuales de los 60 se apropian de la inmediatez seductora de los productos de la cultura de masa, y llegan a conservar los privilegios que se tenían dentro del capital cultural en su estado objetivado.²³⁵ En este marco, se podría afirmar que el camp es un “dandismo postmoderno”. En efecto, “lo camp es la respuesta al problema: cómo ser dandy en la época de la cultura de masas.”²³⁶ La estética camp está ligada con el dandismo del siglo XVII aunque hay ciertas diferencias. La más llamativa es que la postura del dandy era el desdén, o también el *ennui*, el dandy se encontraba en constante búsqueda de sensaciones raras que todavía no eran apreciadas por las masas, estaba entregado al buen gusto. En cambio, el *connoisseur* de lo camp es capaz de encontrar placeres más accesibles en las artes y los productos de las masas. “El dandy de viejo estilo odiaba la vulgaridad. El dandy de nuevo estilo, el amante de lo camp, aprecia la vulgaridad.” No se hacen distinciones entre los objetos únicos y los de producción masiva, más bien el rasgo distintivo será aprender a a poseerlos de un modo raro. De este modo, el gusto camp “trasciende la náusea de la

²³³ Link, D., Kitsch, camp, boom: Puig y el ser moderno, Conferencia-performance pronunciada en el marco del ciclo de debates “CAMP! - Afetos e Poses”, Río de Janeiro, 2013.

²³⁴ Sontag, S., *Notas sobre lo Camp*. In: *Contra la interpretación y otros ensayos*. Penguin Random House Grupo Editorial España, 2011.

²³⁵ Cfr. Ibáñez Peñaloza, W.I., *Kitsch y Camp: la estética narrativa de Manuel Puig en la traición de Rita Hayworth y boquitas pintadas*. Bogotá, Trabajo de Grado de la Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales.

²³⁶ Sontag, S., op. cit.

réplica.”²³⁷ Entre los exponentes del dandismo “viejo”, Oscar Wilde anticipó un elemento de la sensibilidad camp: la equivalencia de todos los objetos. De hecho, anunció que tenía la intención de “corresponder” a su porcelana azul y blanca y declaró que un llamador podía ser tan admirable como una pintura. Con estas afirmaciones estaba anticipando el espíritu democrático de lo camp.²³⁸

En este sentido se podría afirmar que el camp es una reivindicación del kitsch; el consumidor camp, a través de un uso extravagante de los productos kitsch los reinventa y rescata. La gran novedad de lo camp reside en la revelación de que la sensibilidad de la alta cultura no tiene la exclusiva de crear un estilo, afirmando que el buen gusto no es simplemente buen gusto, sino que existe un buen gusto del mal gusto.

El camp remite a la estética del universo queer, “podría ser definido como la forma que adopta el kitsch en el universo homosexual.”²³⁹ La relación peculiar entre el gusto camp y la homosexualidad tiene que ser explicada; en su ensayo, Susan Sontag intenta aclararlo con una comparación: Si bien no es verdad que el gusto camp sea el gusto homosexual, es evidente que hay una particular afinidad. Por ejemplo, no todos los liberales son judíos, sin embargo, los judíos se han mostrado cercanos a las causas liberales y reformistas. De la misma manera, no todos los homosexuales tienen una predilección por el gusto camp. Pero los homosexuales, con mucho, constituyen la vanguardia, y el público más articulado, de lo camp. Susan Sontag no ha elegido esta analogía sin premeditación. En efecto, judíos y homosexuales eran las dos minorías creadoras de la cultura urbana de los finales del siglo XX. Creadoras en su más auténtico sentido: son creadoras de sensibilidades. Las dos fuerzas precursoras de la sensibilidad moderna han sido la seriedad moral judía y el esteticismo y la ironía homosexuales.²⁴⁰

Se le puede dividir en dos corrientes: el camp alto (high camp) que se refiere a la ridiculización de estilos, objetos y temas que adquieren una nueva dignidad social, y el camp bajo (low camp) que contrariamente busca ridiculizar elementos utilizados por los estratos sociales bajos, utilizando siempre el ingenio, la ridiculez y la extravagancia. En suma, no puede considerarse serio porque es demasiado excesivo y extravagante, se relaciona directamente con el arte kitsch que, como se ha mencionado, en sus inicios fue

²³⁷ *Ibidem.*

²³⁸ Cfr. Sontag, S., op. cit.

²³⁹ Neyret, J.P., *Entre acción y actuación: La politización del kitsch en El beso de la mujer araña de Manuel Puig y Tengo miedo torero de Pedro Lemebel*, cit.

²⁴⁰ Cfr. Sontag, S., op. cit.

considerado una mala copia del arte ya existente cuyo aspecto notable era su mala calidad, utilizada por los nuevos ricos que intentaban parecerse a la verdadera aristocracia.²⁴¹ Otro ejemplo de camp bajo sería una de las prácticas más distintivas del argentino Manuel Puig: el recuento, fascinación en el relato de viejas películas de Hollywood.²⁴²

A diferencia del consumidor de lo kitsch, quien consume lo camp es consciente de su peculiaridad y de la correlación con la cultura de las masas. Esto tiene una sintonía con el tema de la sexualidad, como lo explica Graciela Speranza: “Si volvemos a la sistemática atribución moderna del género femenino a la cultura de masas, se entiende que la sensibilidad camp se vincule con lo andrógino y al gusto homosexual...”²⁴³ Por ejemplo, podría considerarse camp la perfecta belleza de Greta Garbo y, quizás hoy en día Tilda Swinton sería un icono camp.

Por lo que se refiere al contexto latinoamericano, la recepción y percepción del camp está relacionada con un sentimiento de marginalidad social. En este marco, el camp puede ser visto como una rebeldía a la imposición del “buen gusto” de las clases dominantes, una sensibilidad estética de una minoría. Como afirma Lidia Santos en *Kitsch tropical* (2001): “en las lenguas ibéricas, lo cursi es siempre visto en forma despectiva, no sólo estéticamente, sino también, y sobre todo socialmente. En conjunto, estas palabras atribuyen al fenómeno cursi la propiedad de metaforizar el sentimiento de marginalidad con respecto a la cultura occidental propio de la cultura latinoamericana.”²⁴⁴ Además, la sensibilidad camp llegó a Latinoamérica a fines de los 60 y principios de los 70, un periodo en el cual el subcontinente se encontraba en pleno fermento revolucionario, en este clima, el camp se añade otra característica de connotación negativa que se hace extensiva al kitsch: su negación de lo político.

Dado que lo camp es al amor al uso impropio de las cosas, si se tendría que buscar una referencia de en las artes plásticas, sería seguramente el art nouveau. Los objetos del art nouveau, característicamente, convierten una cosa en otra distinta: las guarniciones de alumbrado en forma de plantas floridas, la sala de estar que es en realidad una gruta. Un

²⁴¹ Cfr. Barrera Aravena, K., *La Loca en el Frente*, cit.

²⁴² Cfr. Link, D., *Kitsch, camp, boom: Puig y el ser moderno*, cit.

²⁴³ Speranza, G., en Ibáñez Peñaloza, W.I., *Kitsch y Camp: la estética narrativa de Manuel Puig en la traición de Rita Hayworth y boquitas pintadas*, cit.

²⁴⁴ Santos, L., en Neyret, J.P., *Entre acción y actuación: La politización del kitsch en El beso de la mujer araña de Manuel Puig y Tengo miedo torero de Pedro Lemebel*, cit.

ejemplo notable: las bocas del metro de París diseñadas a fines de siglo por Hector Guimard en forma de tallos de orquídeas de hierro forjado.²⁴⁵

Si se intenta aplicar este concepto a una corriente literaria latinoamericana, es imposible no recordar el barroco y el neobarroco que, como se ha mencionado en el primer capítulo, convierte el lenguaje en el verdadero protagonista de las obras literarias utilizándolo de manera innovadora, mezclando los registros lingüísticos, recurriendo a un uso excesivo de los adjetivos y de las metáforas, por lo tanto, se relaciona a la manera camp de hacer un uso “impropio” de las cosas.

“si la retórica fue el punto de partida de la estética barroca, no sorprende que los autores latinoamericanos que usan la cultura de masas y lo kitsch en sus obras se hayan alineado en los últimos años en lo que ellos mismos denominan una estética neobarroca”²⁴⁶

Uno de los principales exponentes de este tipo de estética es el escritor cubano Severo Sarduy, en su ensayo *El barroco y el neobarroco* señala que “lo barroco estaba destinado, desde su nacimiento, a la ambigüedad, a la difusión semántica. ... construcción móvil y fangosa, de barro, pauta de la deducción o perla, de esa aglutinación, de esa proliferación incontrolada de significantes, y también de esa diestra conducción del pensamiento”²⁴⁷ de estas palabras se desprende como la escritura y la estética neobarroca se expresan mediante el exceso lingüístico y la indeterminación de los significantes. La correlación con lo camp y lo kitsch es evidente en el siguiente pasaje: “El festín barroco nos parece (...) con su repetición de volutas, de arabescos y de máscaras, de confitados sombreros y espejantes sedas, la apoteosis del artificio, la ironía e irrisión de la naturaleza, la mejor expresión de ese proceso que J. Rousset ha reconocido en toda la literatura de una ‘edad’: la artificialización.”²⁴⁸ Por lo que se refiere al neobarroco, para el escritor cubano es un “reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está ‘apaciblemente’ cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión.”²⁴⁹

²⁴⁵ Cfr. Sontag, S., op. cit.

²⁴⁶ Neyret, J.P., *Entre acción y actuación: La politización del kitsch en El beso de la mujer araña de Manuel Puig y Tengo miedo torero de Pedro Lemebel*, cit.

²⁴⁷ Sarduy, S., Neyret, J.P., *Entre acción y actuación: La politización del kitsch en El beso de la mujer araña de Manuel Puig y Tengo miedo torero de Pedro Lemebel*, cit.

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ *Ibidem*.

Se observará cómo estas características se adecuan a la escritura tanto de Puig como de Lemebel, en modo particular a los personajes de las locas: Molina y la Loca del Frente. A este respecto, es oportuno volver a mencionar a Sarduy y su obra *Escrito en el cuerpo. Escritura/través tismo* (1968) donde establece una implicación importante entre escritura y corporalidad. El autor intenta proponer lo que hoy podemos definir como una teoría literaria trans, que consistiría en presentar las experimentaciones formales y lingüísticas que supone la presencia en la literatura de la figura de la loca: una verdadera experimentación es posible solo a condición de la experimentación en la forma. Para Sarduy, la escritura sobre través tis implica una manera revolucionaria de escribir con el cuerpo. Se trataría de través tir la literatura, destruir los límites formales, homosexualizar la escritura, desterritorilizar la lengua del terreno heterosexual.²⁵⁰

En el capítulo anterior se ha tratado de analizar la relación entre los guerrilleros y las locas y la consiguiente queerización de los primeros y la politización de estas últimas. Puesto que la estética de las locas está impregnada por lo camp y lo kitsch, se observará en las novelas una politicización de los elementos pertenecientes a dicha estética que irá a rellenar su carencia de contenido.

3.2 Mantales y cuplés

La novela *Tengo miedo torero* empieza con unas notas del autor que declara: “este libro surge de veinte páginas escritas a fines de los 80, y que permanecieron por años trasapeladas entre abanicos, medias de encaje y cosméticos que mancharon de rouge la caligrafía romancera de sus letras.”²⁵¹ Estas líneas constituyen una perfecta premisa para los/las lectores/as que se acercan por primera vez a la obra de Lemebel; el listado de los objetos que rodeaban esas páginas, insinúan la presencia de una estética camp que será constante a lo largo de la novela representada por su excéntrica protagonista: la Loca del Frente.

El ambiguo mundo de parafernalia y excesos que crea La Loca constituye “una mentira que dice la verdad”. Su actitud hacia una realidad precaria y a veces amenazante,

²⁵⁰ Cfr. Marín Cisneros, A., *El boom de las locas Notas sobre biopoder, neocolonialidad y cuerpos en la escena periférica latinoamericana*, cit.

²⁵¹ Lemebel, P., *Tengo miedo torero*, cit., p. 7.

es de construir un universo de oropeles de cartón–piedra con el intento de seducir a Carlos performando el rol de niña dulce.²⁵²

Esta ambigüedad se refleja en el plano ideológico mediante su colaboración con el Frente Patriótico que la loca se toma de modo frívolo. Sin embargo, las frivolidades de las decoraciones de su casa tienen una relevancia fundamental en la historia. Como se ha señalado en el capítulo anterior, a lo largo de la obra se produce una fusión del mundo queer y de la guerrilla. Esta unión se nota no solo en las relaciones de los personajes, sino también en los objetos y en la estética de la novela. Por ejemplo, hay un pasaje en el que la Loca tiene que ocuparse de un misil que Carlos y sus compañeros han escondido en su casa y acaba convirtiéndolo en columna dórica coronada por una maceta floreada:

Y arremangándose la bata arrastró el pesado cilindro escaleras arriba, hasta ese rincón vacío de la sala. Allí quedaba bien, le daba sombra, por si acaso. Y terminó la escenografía coronando el blindado artefacto con una maceta de alegres gladiolos. ¿Como se ve? Lo recibió mostrándole el raro ikebana, mientras acariciaba con su mano lagartija los contornos del acero revestidos de blondas entuladas y moñas de cinta. Se ve precioso, ni se nota lo que es.²⁵³

Las escenas de marcada tensión política se ven adornadas por la frivolidad de la Loca que con su levedad contribuye a alentar dicha tensión; como en la ya citada escena de Cajón del Maipo, en la que Carlos tiene que reunir informaciones para el atentado, ella actúa como se tratara de unas vacaciones en la costa soleada, “acomodándose como gata frívola en el asiento (...): Me va a hacer bien un poco de sol marino, estoy tan pálida.”²⁵⁴

que ante una “máquina de escudos, cascos, bototos, arrasando todo con el rastrillo de los lumazos”²⁵⁵, tiene la capacidad de descolocar a un milico agresor con un simple “¿me da permiso?”²⁵⁶ y a través de su descarado pestañeo logra atravesar el grupo de policías y esfumarse. De la misma manera, frente a una redada en el colectivo, embroma a otro milico mediante dobles sentidos sexuales mientras, en su bolsillo, se esconde la foto de un desaparecido.²⁵⁷

²⁵² Cfr. Hueso Fibla, S., *Transgénero y memoria histórica en Pedro Lemebel*, cit.

²⁵³ Lemebel, P., *Tengo miedo torero*, cit., p. 21.

²⁵⁴ Ivi, p. 178.

²⁵⁵ Ivi, p. 118.

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ Cfr. Hueso Fibla, S., *Transgénero y memoria histórica en Pedro Lemebel*, cit.

La loca siempre se expresa con un lenguaje que remite a lo camp, excesivamente dramático que poetiza hasta el mínimo detalle:

Al correr los tibios aires de agosto la casa era un chiche. Una escenografía de la Pérgola de las Flores improvisada con desperdicios y afanes hollywoodenses. Un palacio oriental, encielado con toldos de sedas crespas y maniqués viejos, pero remozados como ángeles del apocalipsis o centuriones custodios de esa fantasía de loca tulipán.²⁵⁸

A través de su lenguaje, crea un mundo imaginario donde puede expresar libremente su exceso genérico. Esta artificialidad, sin embargo, no es un fin en sí misma sino que en algunas situaciones de la novela adquiere un significado político. Como se ha visto en la descripción de las decoraciones del misil, la Loca emplea su frivolidad camp por la causa revolucionaria. Sus “alegres gladiolos” funcionan de fachada para esa arma que Carlos esconde en su casa e incluso resultan de gran ayuda porque como resultado de esta *kitschización*, el misil parece lo que no es.

A lo largo de la narración, se observa otro elemento camp que adquiere un significado político y también dramático: el mantel que la Loca tiene que bordar para la Señora Catita. “Me quedó precioso, lleno de aves doradas y de angelitos bordados con ese hilo tornasol de importación que a usted le gusta” La Loca del Frente se encuentra muy satisfecha con los ornamentos del mantel. Le gusta tanto que decide llevarlo a Cajón del Maipo para hacer un pic-nic durante su “escapada romántica” con Carlos. Como se ha señalado, su loca tetralidad resulta ser un éxito; ella y el joven logran completar la misión e incluso pasar una tarde agradable y divertida. Cuando regresan a Santiago, recibe la llamada de la señora que le pide si el mantel está listo para que se lo entregue. La Loca ha cargado ese “mantel divino” de un significado dramático y sentimental, de hecho piensa que le va a costar entregárselo a la señora Catita porque cuando lo mira y ve las manchas de pollo y de salsas le recuerda el día tan lindo que habían pasado ella y Carlos; “Antes de salir del almacén compré detergente y blanqueador Soft para remojar de inmediato ese mantel. Se le partía el corazón, no quería entregar ese pedazo de césped donde ella y Carlos habían sido tan felices. Pero el amor es puro viento como dice la canción, y un día se va.”²⁵⁹

²⁵⁸ Ivi, pp. 12-13.

²⁵⁹ Lemebel, P., *Tengo miedo torero*, cit., p. 49.

Sin embargo, ese mantel nunca va a llegar a las manos de la señora milica. En efecto, como se ha mencionado, durante el viaje hacia la residencia de su mejor clienta, La Loca experimenta su despertar político y decide irse del lugar sin entregar el pedido. El mantel puede ser visto como un símbolo de su rebeldía que es animada por el amor que siente hacia Carlos. De hecho, La Loca guarda el mantel hasta la última vez que ella y Carlos están juntos. Después del atentado, todos los miembros Frente han tenido que huir, incluso la Loca, que ha sido llevada por el grupo a Valparaíso, ciudad de la costa chilena donde debería quedarse por un tiempo. Se despide de él en un final caracterizado por un tono dramático que recuerda las películas hollywoodienses de los años cincuenta al estilo *Casablanca*:

La bocina del taxi trizó el silencio en que habían quedado los dos. Y en el mismo silencio recogieron los bultos y se encaminaron hacia el vehículo que los esperaba para llevarlos de regreso. ¿Recogiste todas tus cosas?, preguntó Carlos cuando estuvieron instalados en el auto en marcha. Y ella mintió afirmando con la cabeza. Mientras atrás en la playa anochecida en terciopelo oscuridad, la marea se encrespaba arrastrando el albo mantel olvidado en la arena. ²⁶⁰

Otro elemento que cumple un papel central en la caracterización del personaje de La Loca del Frente es la música popular. Cuplés, vales, boleros y baladas constituyen la banda sonora inconfundible de su autodefinida “lengua marucha” ²⁶¹ Lemebel en su novela elige citar a cantantes de música sentimental hispanoamericana de los años cincuenta y sesenta lo que remite a una nostalgia *camp*. a este propósito, el escritor venezolano Boris Izaguirre, hablando de rumberas y boleros los define como

Un producto totalmente latinoamericano, que en cada vuelo de falda mezclan el glamour hollywoodiense de los años cuarenta con las cascadas risas de lo popular; y de entre tanto artificio y vulgaridad surge un estilo que es nuestra respuesta al *camp*, al *kitsch* y que en el futuro recorrerá este continente con la misma fuerza que en los sesenta lo hizo el espíritu de la revolución cubana. ²⁶²

²⁶⁰ Ivi, p. 194.

²⁶¹ Party Tolchinsky, D., La loca y sus cantantes: la “música alharaca” en la obra de Pedro Lemebel. En: Rubí Carreño Bolívar, editores. *La rueda mágica: Ensayos de música y literatura*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.

²⁶² Izaguirre, B., en Silvia Hueso Fibla, Ya no estás más a mi lado, corazón: estética *Camp* en América Latina, Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, Valencia, 2012.

En *Tengo miedo torero*, los boleros y la música popular se asocian a la performance de género de la loca. Por cierto, la asociación literaria entre este tipo de música y la homosexualidad es de larga data; el escritor José Donoso en su *El lugar sin límites* (1965) y, por supuesto, Manuel Puig en *El beso de la mujer araña* (1976) ponen diversos boleros en los labios de sus locas. Sin embargo, quien ha empleado su arte para masificar la simbiosis entre música popular y homosexualidad ha sido el cineasta Pedro Almodóvar. En la película *Entre tinieblas* (1983), Almodóvar incluye, en un diálogo cargado de deseo lésbico, una afirmación de principios sobre la importancia de las canciones melodramáticas que estarán presentes en toda su filmografía²⁶³:

“Madre Superiora: Adoro toda la música que habla de los sentimientos: boleros, tango, merengue, salsa, rancheras.

Yolanda: Es que es la música que habla, que dice la verdad de la vida.”²⁶⁴

Almodóvar, en sus películas, realiza una resignificación del bolero. Este género musical es tradicionalmente entendido como expresión del amor heterosexual, sin embargo, el director español lo utiliza para expresar sentimientos y deseos de una multiplicidad de sujetos con diversas identidades de género.

Como resumen, Balderston y Quiroga, en su estudio sobre la homosexualidad en América Latina, señalan que “la nueva aparición del homosexual en la escena pública [...] aparece acompañada con música de bolero –el bolero como lubricante y como acompañante musical de los procesos de cambio social latinoamericano de finales de los ochenta y principios de los noventa”²⁶⁵

Lemebel es continuador de esta tradición, en efecto, “más de un crítico ha venturado que Lemebel es a la posdictadura chilena lo que Almodóvar al posfranquismo”²⁶⁶

En *tengo miedo* los versos de esas canciones dan una voz a la loca:

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 maricón./ Detén el tiempo en tus manos/ haz esta noche perpetua./ Para que nunca se vaya de mí,/ para que nunca amanezca²⁶⁷

²⁶³ Cfr. Party Tolchinsky, D., *La loca y sus cantantes: la “música alharaca” en la obra de Pedro Lemebel*, cit.

²⁶⁴ Hueso Fibla, S., *Ya no estás más a mi lado, corazón: estética Camp en América Latina*, cit.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ Lemebel, P., *Tengo miedo torero*, cit., p. 22.

En las primeras páginas de *Tengo miedo torero*, Lemebel bautiza este tipo de música como “música alharaca”, una música cargada de nostalgia, que en el tercer párrafo del primer capítulo, se refiere a las canciones de la cupletista Sara Montiel, del bolero Lucho Gatica y de la cantante de la Nueva Ola chilena Cecilia. Se trata de un neologismo creado por el mismo autor que es capaz de combinar magistralmente el castellano canónico y el español de Chile. “Alharaca”, del árabe harakah que significa movimiento, es una “extraordinaria demostración o expresión con que por ligero motivo se manifiesta la vehemencia de algún afecto”.²⁶⁸

El título de la novela viene de los versos de una canción de Sara Montiel, actriz y cantante española. El autor cuenta que eligió este título porque “me lo conto un través ti que hacia muchos temas de Sarita Montiel, me dijo: *Tengo miedo torero/tengo miedo que en la tarde tu risa flote*. Yo lo encontré tan hermoso.”²⁶⁹

Esta canción fue originariamente compuesta por Franz Johan y Augusto Algeró y estrenada en 1945 en España como parte del musical *Melodías del Danubio*. La canción cuenta con varias versiones, entre ellas la de Sara Montiel. Sin embargo, la interpretación de Marifé de Triana es quizás la más reconocida, grabada originalmente en 1965 y presentada por la cadena de televisión española TVE a mediados de los 80s. La letra de este pasodoble taurino, relata la historia de una espectadora de la corrida que en medio de un público que está mirando al espectáculo, expresa su enamoramiento hacia el *torero* “*De pronto se abre el toril / y yo siento un ansia febril / y sólo tengo ojos para mi torero*”. Es consciente del peligro que corre su amado y canta su temor: “*Tengo miedo, torero, / tengo miedo cuando se abre tu capote / ...de que al borde de la tarde / el temido grito flote*”, aunque finalmente confía en la capacidad del torero para salir vencedor del enfrentamiento “*Pero cuando, torero, / jugueteas con la muerte yo me olvido del miedo, / y en ti creo, torero, / te jaleo, torero, / olé, torero*”²⁷⁰

Resulta evidente la estrecha relación entre la letra de este bolero y el argumento de la novela. La Loca, como la cantante, confía en que su amado guerrillero pueda ganar el

²⁶⁸ Party Tolchinsky, D., *La loca y sus cantantes: la “música alharaca” en la obra de Pedro Lemebel*, cit.

²⁶⁹ Entrevista Off Records [en línea]. Disponible en www.youtube.com/watch?v=NHLBRc3RDmA

²⁷⁰ Cfr. Navas, L.V., *Tengo Miedo Torero de Pedro Lemebel: formas de no-violencia en la representación*, Pontificia Universidad Javeriana Facultad de Ciencias Sociales Carrera de Estudios Literarios, Bogotá, 2014.

enfrentamiento contra el “toro” que en su caso sería la dictadura personificada por Pinochet. El refrán de la canción, al igual que las decoraciones de la casa de la Loca y el mantel, contiene un significado melodramático y político. “Tengo miedo torero” serán las tres palabras que Carlos y la Loca emplearán como código secreto para comunicarse en espacios posiblemente vigilados.

La Loca del Frente taratea estos versos después de la fiesta de cumpleaños de Carlos que “había cerrado los ojos echado sobre unos cojines, dejando que la espuma de esa canción lo adormeciera con ese ajeno placer”²⁷¹

En su último día juntos, Carlos explica a la Loca que el Frente Patriótico le agradece mucho su cooperación y le recomienda estar lejos de Santiago por unos meses. A los dos les embarga la tristeza y Carlos pregunta: “¿Como podría pagarte todo lo que hiciste por nosotros, y especialmente por mí? Con sólo tres palabras.”²⁷² Le contesta la Loca, “¿Qué palabras?, dijo él con cierta vergüenza en sus ojos de macho marxista. *Tengo miedo torero. ¿Qué más?*”²⁷³

Estos versos que dan el título a la novela condensan las temáticas y la estética de la misma. Representan la politicización de la performance través tida del personaje protagonista tanto como la sensibilización de la militancia política de Carlos en cuanto al potencial subversivo de la comunidad queer como dispositivo de resistencia al poder impuesto, todo embellecido y enmascarado de poesía de bolero.

3.3 Boleros que dicen la “verdad”

Las novelas de Puig se caracterizan por una innovación en la forma. Como se ha señalado en los capítulos anteriores, ya desde su primera novela quedan claras las características propias del escritor argentino a la hora de relatar: la narración se llena de técnicas sofisticadas, nuevas, desconocidas en el campo de la literatura y dan primacía al diálogo, el montaje, la asociación de ideas, la utilización de ciertas temáticas, la creación de personajes típicos otros géneros pertenecientes a la cultura popular como el folletín, el radioteatro, la telenovela y, el cine.²⁷⁴ Sus novelas son el efecto del boom, del pop, del kitsch.

²⁷¹ Lemebel, P., *Tengo miedo torero*, cit., p. 93

²⁷² Lemebel, P., *Tengo miedo torero*, cit., p. 190.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ Cfr. Link, D., *Kitsch, camp, boom: Puig y el ser moderno*, cit.

Dice a este respecto: “Creo que estos géneros menores pueden ser tratados con cierto rigor artístico y ser valorizados. El hecho de que sean populares a mí no me molesta, al contrario. Hay ciertos ingredientes (...) que me parecen válidos y he intentado siempre una forma de novela popular.”²⁷⁵

Una de las peculiaridades de Puig es que trabaja siempre en el *casi*, de allí viene su “efecto exasperante: lo casi (como lo camp) es inaprehensible científicamente. Ni parodia, ni mimesis de lenguaje; ni kitsch ni camp, ni apocalíptica ni integrada, ni "masculina" ni "femenina", ni abiertamente sofisticada ni totalmente banal, la voz en las novelas de Puig es la voz del casi todas esas formas”.²⁷⁶

Si se tuviera que señalar un gesto camp en el beso de la mujer araña de Puig, convendría detenerse en la fascinación del autor por las estrellas del cine industrial, que se convierte en la medida camp más evidente en la novela. Como se ha señalado en capítulo anterior, en los capítulos siete y nueve de *el beso de la mujer araña*, se observa una similitud entre el lenguaje loquero y de la guerrilla. Resulta interesante considerar esta comparación desde un punto de vista kitsch.

Al comienzo del séptimo capítulo, Valentín recibe una carta en la que se le informa, a través de palabras en clave, que un compañero suyo ha fallecido. Entonces Molina empieza a cantar unos versos del bolero *Mi carta*.

-“Querido, vuelvo otra vez a conversar contigo... La noche, trae un silencio que me invita a hablarte... Y pienso, si tú también estarás recordando, cariño... los sueños tristes de este amor extraño...”²⁷⁷

Valentín lo critica negativamente afirmando : “Es romanticismo ñoño, vos estás loco.”²⁷⁸ Sin embargo, así como Molina le canta su “carta” a Valentín, éste último le permite leer la suya que, naturalmente, está escrita en código para que las autoridades de la cárcel no descubran su verdadero contenido. El texto presenta un estilo kitsch:

Querido mío: Hace mucho que no te escribía porque no tenía coraje para decirte todo esto que pasó y vos seguramente lo comprenderás porque sos más inteligente que yo, eso seguro. También no te escribí antes para darte la noticia del pobre tío Pedro (...) qué lástima que no me puedo hacer el plato viéndote, vos que tenías la melenita de oro,

²⁷⁵ *Ibidem.*

²⁷⁶ *Ibidem.*

²⁷⁷ Puig, M., op. cit., p. 125.

²⁷⁸ *Ibidem.*

(...) Yo te estaba extrañando cada vez más y por eso (...) le di permiso a mi sobrina Mari para que tuviera relaciones con un muchacho...²⁷⁹

Molina, al leer la carta afirma que el texto “está muy arrevesado” y, aunque sea en clave, habla de sentimientos, lástimas y nostalgia lo que puede remitir a los textos de los boleros. En efecto, después haber terminado la lectura, Valentín termina diciéndole a Molina: “yo me reía de tu bolero, y la carta que recibí por ahí dice lo mismo que el bolero (...) me parece no tengo derecho a reírme del bolero.”²⁸⁰ Luego le pide que lo cante otra vez y finalmente reconoce que “No está mal, de veras.”²⁸¹ Entonces, en estos pasajes se produce una unión entre el discurso del bolero y el discurso de la guerrilla; el kitsch de los boleros se convierte en “kitsch guerrillero”. Esto sería un ejemplo de como el discurso político puede llegar a “kitschizarse” resignificando la dimensión apolítica que se suele asociar a este tipo de estética, más aún, de este modo se entrega a la voz de la loca, la cual se convierte en su portavoz.²⁸²

A este propósito, cabe mencionar otro acontecimiento de la novela: la drámatica muerte de Molina.

El final de Molina es ambiguo. Por un lado se puede comparar a otra versión de los finales protagonizados por los personajes de cine con quienes se identifica a lo largo de la novela, por otro lado, podría ser interpretado como un sacrificio por la causa revolucionaria, en línea con lo que señala Nestor Perlongher en *Molina y Valentín: El sexo de la araña* (1986), “al devenir mujer, Molina deviene también heroína, que se recorta sobre un fondo épico. Jugando su vida por amor, Molina también la juega a la guerrilla izquierdista. ... en pro de la revolución”²⁸³ Valentín, en su alucinación final intenta solucionar este dilema, si la muerte de su compañero de celda posee un significado poético, melodramático o las dos cosas a la vez.

De veras lo deseo con toda mi alma, ojalá se haya muerto contento, “¿por una causa buena? uhhh... yo creo que se dejó matar porque así se moría como la heroína de una película, y nada de eso de una causa buena”, eso lo sabrá él sólo, y hasta es posible que ni lo sepa.²⁸⁴

²⁷⁹ Ivi, pp. 126-127.

²⁸⁰ Ivi, p. 128.

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² Cfr. Neyret, J.P., *Entre acción y actuación: La politización del kitsch en El beso de la mujer araña de Manuel Puig y Tengo miedo torero de Pedro Lemebel*, cit.

²⁸³ Arboleda Rios, P., *¿Ser o estar “queer” en Latinoamérica? El devenir emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arenas*, cit.

²⁸⁴ Puig, M., op. cit., p. 252.

Sin embargo, como cualquier lector/a de Puig habrá notado, el propósito del escritor argentino no es solucionar las ambigüedades sino exhibirlas, performarlas, celebrarlas.

En un mundo dominado por el miedo mortal a todo lo que es contingente, opaco e inexplicable, la ficción artística es una permanente sesión de entrenamiento para vivir con lo ambivalente y lo misterioso.²⁸⁵

Conclusiones

Las novelas *El beso de la mujer araña* y *Tengo miedo torero* presentan muchas características en común. La una viene de la otra, ambas son historias de amistad, de marginalidad y de amor. De hecho, Pedro Lemebel, en una entrevista ha declarado que la novela de Puig fue un eco sentimental que cruzaba la izquierda con la homosexualidad que le dio el impulso para escribir la historia de La Loca del Frente y Carlos. Por esta razón, ha sido interesante realizar un análisis comparativo de las dos obras que, por varios motivos, no resulta exhaustivo y deja abiertas posibilidades de ulteriores investigaciones. Una de las aportaciones principales de la primera parte de este trabajo ha sido, a través del análisis del concepto de performatividad, plantear que el lenguaje tiene una capacidad creadora. A la teoría de los actos de habla de Austin se debe la atención y el reconocimiento de que el lenguaje, mediante los enunciados que el filósofo llama performativos, no solo sirve para informar, describir, comunicar sino también para convencer, persuadir, luchar, crear, hacer.

Judith Butler, en su obra *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad.*, retoma esta teoría y la aplica a los estudios de género. Afirma que el sexo no se puede considerar una verdad innata, sino que estamos ante una significación realizada performativamente. De esta forma, el sexo como el género son actuaciones, actos performativos y tal performatividad alude al poder del discurso y del lenguaje para realizar (perform) aquello que enuncia, de aquí se nota la influencia y la ampliación que ha hecho la autora de la teoría de los actos de habla de Austin, estos rasgos permiten darse

²⁸⁵ Da Silva Alves, W., Fronteras del deseo: Melodrama y Crítica social en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel, Sao Paulo, *Estudios de Literatura*, 2012, n. 3, pp. 181-204.

cuenta de cómo el poder hegemónico heterocéntrico, actúa como discurso creador de realidades socioculturales.

Lo interesante de la propuesta de la filósofa estadounidense es que, si asumimos que la esencia del género es construida culturalmente, esa significación tiene en sí misma el poder de deshacerse de su interioridad o esencia; de manera tal que, si se desplazan o se alteran las nociones de género naturalizadas que sostienen la hegemonía heterosexista, se puede cuestionar el género; es decir, que las categorías que intentan preservarlo se movilizan, se confunden de forma subversiva y al hacerlo las presentan como ilusiones que crean la identidad. Los actos performativos que se reiteran para ser socialmente clasificados en un género u otro nunca logran encarnar plenamente estos ideales desenmascarando su carácter construido. En este marco, la performatividad de género podría ser pensada como una constante actuación, más o menos consciente, que oscila entre lo lingüístico y lo teatral. De hecho, el acto discursivo es a la vez algo ejecutado (performed), y por tanto teatral, que se presenta ante un público, y sujeto a interpretación, y lingüístico, que provoca una serie de efectos mediante su relación implícita con las convenciones lingüísticas. Los/las que no actúan bien, es decir según los criterios de heteronormatividad imperante, pueden ser objeto de escarnio o de violencia y en cierta medida no ser considerados sujetos plenos. Pero, en esta construcción se encuentra el poder subversivo del género, porque, en palabras de Butler, “los géneros no pueden ser ni verdaderos ni falsos, ni reales ni aparentes, ni originales ni derivados. No obstante, como portadores creíbles de esos atributos, los géneros también pueden volverse total y radicalmente increíbles.”

La teoría de Butler ha sido útil para analizar las dos novelas y considerar las performance de género de Molina y la Loca del Frente. El efecto que produce en los/las lectores/as es de desestabilización, tanto del lenguaje literario convencional como de las categorías binarias. Se ha observado como ambos escritores utilizan recursos innovadores y no convencionales para representar las sexualidades incoformes de los protagonistas.

Puig, mediante elementos pertenecientes al mundo del cine y en particular los relatos de las películas de Molina, pone en escena la idea de realidad de la protagonista, las películas se convierten en un espacio de contraste: performance cinematográfica que sirve de lenguaje para crear una performance de género.

Lemebel, a través de su voz ventrilocua y su lengua marucha da al personaje de la Loca un espacio que la sociedad le niega. Su expresión de género es teatral, es como si se encontrara constantemente en un escenario y sus acciones tendrían que entretener a un público, muchas veces formado solo por Carlos.

En el siguiente capítulo, se ha constatado que las teorías queer, aunque hayan nacido en un contexto occidental, resultan una útil herramienta teórica para pensar y entender las disidencias de sexo y género, debido a su carácter inestable y no normativo, comprenden factores de raza, clase y espacios geográficos diferentes. Por estas razones pueden ser aptas para analizar el contexto latinoamericano sin el riesgo de caer en planteamientos neocoloniales.

A continuación, se ha propuesto un análisis del personaje de la Loca considerándola como representación de la *queerness* latinoamericana y como sujeto poscolonial, considerando las obras de algunos autores latinoamericanos que han percibido la importancia de hablar de estos “cuerpos donde se cierran relatos e historias colectivas.” Más adelante, se han analizado las relaciones de las dos locas protagonistas de las novelas y los dos guerrilleros. Se ha observado como esas marginalidades diferentes, descubren tener algo en común. Los dos universos separados de los protagonistas se unen a través de la fuerza revolucionaria del amor produciendo una politicización de las locas y una queerización de los guerrilleros.

Finalmente, en el capítulo dedicado a la politicización del kitsch. Después de un breve recorrido teórico sobre el kitsch y el camp, se han analizados los elementos de las novelas que remiten a estos tipos de estéticas y se ha demostrado que para ser revolucionarios y luchar para la justicia social, no se necesitan solamente armas, afirmaciones de fuerza y ser el prototipo perfecto del hombre nuevo, que hay también revolucionarios que llevan rouge, sombreros extravagantes y cantan boleros.

BIBLIOGRAFIA

Aguilar García, Teresa

2008 El sistema sexo-género en los movimientos feministas, *Amnis Revue D'études des sociétés et cultures contemporaines Europe-Amérique*, v. 8 Mujeres y Militantismo.

Álvarez-Villareal, Lina Marcela

2009 Reseña de "Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión" de Michel Foucault, *Dikaion*, Colombia, v. 23, n. 18.

Arboleda Ríos, Paola

2011 ¿Ser o estar "queer" en Latinoamérica? El devenir emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arenas. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, Quito, n. 39.

Asnes, Mauro Leandro

2010 *Manuel Puig. Mito personal, historia y ficción* by Jorgelina Corbatta, January, Revista de Crítica Literaria Latinoamericana

Austin, John Langshaw

1962 *Cómo hacer cosas con palabras*, Edición electrónica. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

Balart Carmona, Carmen; Cortés Fuentealba; Silvia

2018 Múltiples voces, diferentes lecturas, un mundo histórico-literario: Tengo miedo torero, de Pedro Lemebel. *Contexto: Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales*, n. 39.

Barrera Aravena, Katerín

2016 La Loca en el Frente, *Revista Nomadías*, Universidad Bordeaux Montaigne, n. 21, jul.

Basanisi, Gloria

2018 L'amore negativo, i Baustelle e la violenza [online]. *Le Rane : Music & Pop Culture*. Disponible en: n línea <https://www.lerane.net/newsappr/baustelle-amore-negativo-violenza/>

Bernini, Lorenzo

2017 *Le teorie queer: un'introduzione*, Torino, Mimesis.

Boccardi, Facundo

2010 La performatividad en disputa: acerca de detractores y precursores del performativo butleriano. *Aesthetika, Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte*, Buenos Aires, v. 5, n. 2, abr.

Borgato, Beatrice

- 2020 “Hablo por mi diferencia”. Pedro Lemebel e il suo manifesto umano e politico. En: *Diacritica. Bimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani*. Disponible en: <https://diacritica.it/inediti-e-traduzione/hablo-por-mi-diferencia-pedro-lemebel-e-il-suo-manifesto-umano-e-politico.html>
- Brughitta, Federico
2017 *Pelle nera maschere bianche, Schemi e mappe concettuali di Filosofia Politica*, Università degli Studi di Verona.
- Bustillo, Carmen
1988 *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*, Caracas, Monte Ávila.
- Butler, Judith
2002 *Cuerpos que importan*, Barcelona, Paidós.
- Butler, Judith
2007 *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós.
- Camps, Ricard Ramon
2011 *Estética y políticas del poder. El kitsch como instrumento de reflexión sobre la jerarquía de las culturas* [online]. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/268923296_Estetica_y_politicas_del_poder_El_kitsch_como_instrumento_de_reflexion_sobre_la_jerarquia_de_las_culturas/citation/download
- Carpentier, Alejo
1976 *Tientos y diferencias*, Calicanto, Buenos Aires.
- Carpentier, Alejo
1984 *Lo barroco y lo real maravilloso*, en *Ensayos*, Letras Cubanas La Habana.
- Carta, Massimiliano
2017 *Las historias contaminadas de Pedro Lemebel y Reinaldo Arenas, Entre mariconaje guerrero y nuevas sidentidades*. In: *Imágenes contemporáneas de la movilidad: desplazamientos, encuentros y extravíos visuales para descolonizar imaginarios*, Universidad de Murcia, vol. 17.
- Cherri, Leonel
2016 *¿Un nuevo vacío para la loca? Salón de Belleza y la literatura Latinoamericana. VII Jornadas de Jóvenes Investigadores en Literatura y otras Artes*, Buenos Aires.
- Corbatta, Jorgelina
2009 *Manuel Puig. Mito personal, historia y ficción*, Buenos Aires, Corregidor.
- Da Silva Alves, Wanderlan
2012 *Fronteras del deseo: Melodrama y Crítica social en Tengo miedo torero de Pedro Lemebel*, Sao Paulo, *Estudios de Literatura*, n. 3.

- De Santo, Magdalena
 2013 Prolegomenos de la performatividad: un diálogo posible entre J.L. Austen, J. Derrida y J. Butler. *Sapere Aude*, Belo Horizonte, v. 4, n. 7.
- Deleuze, Gilles.
 1996 *Conversaciones: 1972-1990*, Trad. de José Luis Pardo, Valencia, Editorial Pre-textos.
- D'Ors, Eugenio
 1993 *Lo Barroco*, Madrid, Tecnos.
- Duque, Carlos
 2010 Judith Butler y la teoría de la performatividad de género. *Revista de educación y pensamiento, colegio hispanoamericano*, Colombia.
- Engelbert, Manfred
 1997 Cruzando fronteras: la supuesta posmodernidad de Manuel Puig, in *Encuentro Internacional Manuel Puig*, La Plata, Beatriz Viterbo.
- Escobar Vera, Hernando
 2008 La isla-mujer: Lo femenino como liberación en El beso de la mujer araña de Manuel Puig. *Acta literaria*, n. 36.
- Falconí Travez, Diego; Castellanos, Santiago; Viteri, María Amelia
 2014 *La leyenda negra marica: una crítica comparatista desde el Sur a la teoría queer hispana*. Barcelona/Madrid, Egales Editorial.
- Fanon, Franz
 2009 *Piel negra máscaras blancas*, Madrid, Ediciones Akal.
- Foucault, Michel
 1986 *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- Foucault, Michel
 2006 *Utopie. Eterotopie*, Napoli, Cronopio.
- Foucault, Michel
 2012 *Historia de la sexualidad. I (La voluntad de saber) [Histoire de la sexualité I: La volonté de savior, París, Éditions Gallimard, 1970]*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- García Manso, Almudena; et. al.
 2010 Géneros sin norma: la performatividad de género en Judith Butler y la teoría ciberfeminista, en Aguilar Gil, M. (Coord.) *Construcciones y deconstrucciones de la sociedad*. Toledo, ACMS.
- Giorgi, Gabriel

2004 *Sueños de exterminio: homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Hueso Fibla, Silvia

2012 *Ya no estás más a mi lado, corazón: estética Camp en América Latina*, Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, Valencia.

Hueso Fibla, Silvia

2018 «Transgénero y memoria histórica en Pedro Lemebel», in *América* [En línea], n. 52. Publicado el 19 noviembre 2018, consultado el 30 octubre 2020. URL: <http://journals.openedition.org/america/2497>.

Ibáñez Peñaloza, Wilson Ignacio

2013 *Kitsch y Camp: la estética narrativa de Manuel Puig en la traición de Rita Hayworth y boquitas pintadas*. Bogotá, Trabajo de Grado de la Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales.

Jill-Levine, Suzanne

2012 Manuel Puig: Edipo ronda La Pampa. *Cuadernos de literatura*, University Of California, Santa Bárbara, n. 31, en./jun.

La Lupe

1992 “Puro teatro”. By Tite Curet Alonso. *Laberinto de Pasiones*. Manzana.

Lagos Caamaño, Jorge

2011 Postcolonialidad y descolonialidad en loco afán: crónicas de sidario de Pedro Lemebel. *Alpha*, n. 33. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/262653396_POSTCOLONIALIDAD_Y_DESCOLONIALIDAD_EN_LOCO_AFAN_CRONICAS_DE_SIDARIO_DE_PEDRO_LEMEBEL

Lemebel, Pedro

2001 *Tengo miedo torero*, Barcelona, Anagrama.

Lemebel, Pedro

2011 Manifiesto (Hablo por mi diferencia). *Revista Anales*, Séptima Serie, n. 2, nov.

Link, Daniel

2013 Kitsch, camp, boom: Puig y el ser moderno, Conferencia-performance pronunciada en el marco del ciclo de debates “*CAMP! - Afetos e Poses*”, Río de Janeiro.

López Del Carril, Edith

1980 *El Barroco hispanoamericano. Antología*. Buenos Aires, Ed. Colihue/ Hachette.

López Morales, Berta

2005 *Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel: ruptura y testimonio. Chile, *Estudios filológicos*, n. 40.

- Marín Cisneros, Anyely
2013 El boom de las locas Notas sobre biopoder, neocolonialidad y cuerpos en la escena periférica latinoamericana, Barcelona.
- Medel-Bao, Jordi
2012 El beso de la mujer araña metáfora performativa, *Amerika* [En línea], 7, dic.
- Medel-Bao, Jorge
2016 La literatura queer de Manuel Puig como seducción socio-política. *Linguistics, Lyon*, Université de Lyon.
- Mérida, Rafael
2002 *Sexualidades transgresoras*, Barcelona, Icaria Editores, 2002.
- Montúa, Fabián Andrés
2005 Una reflexión sobre las investigaciones de Foucault del cuerpo y del poder. *Revista Digital*, Buenos Aires, n. 89, año 10, oct.
- Moure, Clelia Inés
2014 La voz de los cuerpos que callan. Las crónicas de Pedro Lemebel: entre la literatura y la historia. Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- Navas, Laura Victoria
2014 Tengo Miedo Torero de Pedro Lemebel: formas de no-violencia en la representación, Pontificia Universidad Javeriana Facultad de Ciencias Sociales Carrera de Estudios Literarios, Bogotá.
- Navarro Reyes, Jesús
2007 Promesas Deconstruidas. Austin, Derrida, Searle. *Thémata. Revista De Filosofía*, Universidad de Sevilla, n. 39
- Nazareno Saxe, Facundo
2015 La noción de performatividad en el pensamiento de Judith Butler: queerness, precariedad y sus proyecciones. Chile, Universidad de Santiago de Chile, *Estudios Avanzados*, n. 24.
- Neyret, Juan Pablo
2007 Entre acción y actuación: La politización del kitsch en El beso de la mujer araña de Manuel Puig y Tengo miedo torero de Pedro Lemebel. *Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid*. Madrid.
- Oviedo, José Miguel
2001 *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza Editorial.
- Panico, Carla

2016 L'in/attuale Fanon: rileggendo "Pelle nera, maschere bianche" [online]. En: *Rivista Euronomade*. Disponible en: <http://www.euronomade.info/?p=6855>.

Party Tolchinsky, Daniel

2017 La loca y sus cantantes: la "música alharaca" en la obra de Pedro Lemebel. En: Rubí Carreño Bolívar, editors. *La rueda mágica: Ensayos de música y literatura*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Perel, Mariela

2009 Los cuerpos mártires. Subjetividad, sexualidad y revolución en el beso de la mujer araña de Manuel Puig. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, v. 2, n. 22.

Puig, Manuel

1976 *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Editorial Seix Barral.

Rodríguez Barreno, Mariana

2017 Entre panteras y arañas: símbolos del terror y lo gótico en "El Beso de la Mujer Araña" (1976) de Manuel Puig. *LL Journal*, Pontificia Universidad Católica del Perú, v. 12, n. 2.

Roggiano, Alfredo

1978 *Actas del XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Madrid, Ed. Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación.

Salvador, Eduardo Lino

2014 Manifiesto (Hablo por mi diferencia) de Pedro Lemebel [online]. En: *Las Desmesuras, Artículos Digitales*, n. 1.

Sabsay, Leticia

2005 Políticas de lo performativo: lenguaje, teoría queer y subjetividad. *Actas III Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Gino Germani.

Shin, Jeong-Hwan

2002 "La estética neobarroca de la narrativa hispanoamericana. Para la definición del barroco como expresión hispánica". *AISO. Actas VI, Centro Virtual Cervantes*.

Sontag, Susan

2011 Notas sobre lo Camp. In: *Contra la interpretación y otros ensayos*. Penguin Random House Grupo Editorial España.

Tierney, Dolores

2002 El terror en el beso de la mujer araña. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, n. 199, abr./jun.

Tocornal Orostegui, Catalina

2007 Una mirada a “la loca” de Pedro Lemebel: de figura privilegiada a figura paradigmática. Santiago, Chile, Universidad de Chile - Facultad de Filosofía y Humanidades. Disponible en: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/109011>

Torres, Patricio

2019 Lepidópteras seropositivo o Loco afán. Crónicas de sidario de Pedro Lemebel. *Revista Laboratorio: literatura y experimentación*, Chile, n. 12.

Trujillo, Valentina

2019 Cuir: pistas para la construcción de una historia transfeminista en América Latina [online]. *HJCK Radio*. Disponible en: <https://hjck.com/reportajes/transfeminismoencolombia/>

Valiña, Carmen

2019 Interseccionalidad: definición y orígenes [online]. *PeriFéricas, Escuela de feminismos alternativos*. Disponible en: <https://perifericas.es/blogs/blog/interseccionalidad-definicion-y-origenes>.

Villafuerte, Carlos Pablo Vivanco

2018 *El beso de la mujer araña y Tengo miedo torero: masculinidades revolucionarias y disidentes más allá del hombre nuevo*, Tesis de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador Área de Letras y Estudios Culturales, Quito.

Ward, Martin

2016 (Re)escribiendo la heteronormatividad en tiempos de Pinochet: una lectura queer de Tengo Miedo Torero de Pedro Lemebel, University of Georgia, *Textos Híbridos*, v. 5.

Zurbano, Roberto

2007 Pedro Lemebel o el triángulo del deseo iletrado. *Casa de las Américas*, Cuba, Chile, n. 246, ene./mar.

SITOGRAFIA

Astraea Lesbian Foundation for Justice

(<https://www.astraeafoundation.org/>)

Biblioteca Nacional Digital de Chile

(<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/612/w3-channel.html>)

Centro Virtual Cervantes

(<https://cvc.cervantes.es/>)

Enciclopedia Libre Universal en Español

(http://enciclopedia.us.es/index.php/Enciclopedia_Libre_Universal_en_Espa%C3%B1ol)

Enciclopedia Treccani

(<https://www.treccani.it/>)

Gobierno de la Provincia de Buenos Aires

(<http://servicios.abc.gov.ar/servicios/>)

Grupo Latinoamericano De Estudios, Formación Y Acción Feminista (GLEFAS)

(<https://www.astraeafoundation.org/stories/glefas-grupo-latinoamericano-de-estudiosformacion-y-accion-feminista/>)

Historia y Biografías

(<https://historia-biografia.com/manuel-puig/>)

La Izquierda Diario

(<https://www.laizquierdadiario.com/>)

Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile

(<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-channel.html>)

National Geographic España

(<https://www.nationalgeographic.es/>)

Pedro Lemebel – Blog sobre el autor chileno

(<http://lemebel.blogspot.com/>)

YouTube

(<https://www.youtube.com/>)

Riassunto in italiano

El beso de la mujer araña e *Tengo miedo torero* sono due romanzi scritti rispettivamente dallo scrittore argentino Manuel Puig e dal cileno Pedro Lemebel. Le due opere presentano molte caratteristiche comuni, pertanto, risulta interessante condurre un'analisi comparativa. Questo elaborato intende realizzare tale analisi dal punto di vista delle teorie queer, con particolari riferimenti al pensiero di Judith Butler e Lorenzo Bernini.

Il primo capitolo si suddivide in tre sezioni, nella prima si cerca di fornire informazioni essenziali riguardo agli autori e al contesto letterario in cui sono inseriti. Entrambi si collocano temporalmente tra gli scrittori del post-boom, tuttavia, la loro narrativa presenta delle caratteristiche peculiari, motivo per cui non è possibile collocarli all'interno di una corrente letteraria precisa.

Uno degli obiettivi principali della seconda parte è, attraverso l'analisi del concetto di performatività, a partire dagli studi sulla filosofia del linguaggio realizzati da John Langshaw Austin, fino ad arrivare alla teoria di Judith Butler, sostenere che il linguaggio possiede una capacità creatrice. La teoria degli atti linguistici del filosofo inglese si concentra sugli enunciati performativi, mettendo in luce il fatto che il linguaggio non è uno strumento utile solo per descrivere, fornire informazioni e comunicare ma che anche il potere di convincere, creare, fare.

La filosofa statunitense Judith Butler riprende la teoria di Austin per applicarla agli studi di genere. Nell'opera *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, evidenzia come le parole agiscono nella definizione di una specifica costruzione sociale, quella del maschile e del femminile. Il risultato è quello di una rappresentazione socialmente determinata del genere. L'autrice conferisce al genere una connotazione performativa, affermando che il genere si costruisce mediante una serie di atti, linguistici e non, che vengono espressi, interpretati ed incorporati dagli attori sociali.

Nella terza parte del primo capitolo, si cercherà di applicare il concetto di performatività ai due romanzi presi in esame. In particolare, si analizzerà la performance di genere dei personaggi di Molina e la Loca del Frente. In primo luogo, si prenderanno in considerazione gli spazi fisici nei quali si realizza la suddetta performance. Con l'ausilio delle opere del filosofo francese Michel Foucault *Vigilar y castigar* (1975) e *Eterotopie* (1967), si considererà il panopticon della prigione nell'opera di Puig e la casa della Loca

del Frente, considerata come un'eterotopia, in quella di Lemebel. Nelle ultime due sezioni, saranno esaminati gli elementi dei due romanzi che contribuiscono all'espressione della performatività di genere dei personaggi. Per quanto riguarda *El beso de la mujer araña*, si tratta del film che ogni notte Molina racconta al suo compagno di cella Valentin, nel caso di *Tengo miedo torero*, si prenderanno in esame il linguaggio eccessivo della Loca del Frente, che l'autore denomina "lengua marucha" e la sua stravagante teatralità.

Il secondo capitolo inizia con una riflessione teorica riguardo a ciò che significa *queer* in America Latina. Parlare di teorie queer in un contesto latinoamericano significa considerare una duplice prospettiva. Da una parte, è necessario adottare un'ottica resistente all'eteronormatività, dall'altra è opportuno avere una visione che si dissocia dall'etnocentrismo occidentale. Pertanto, si cercherà di comprendere se le teorie queer, nate in un contesto occidentale, possano essere applicate alle soggettività dell'America Latina che, com'è noto, presenta caratteristiche sociali, etniche, politiche e culturali differenti da quelle europee e statunitensi.

A questo proposito, si analizzerà il personaggio della *Loca*, emblema della *queerness* latinoamericana, da una prospettiva postcoloniale. Si farà riferimento ad autori quali il filosofo della Martinica Franz Fanon e alle opere di scrittori latinoamericani che, mediante tecniche narrative dissidenti, propongono una rappresentazione della Loca dissociata dai modelli importati dall'occidente, mostrando cosa significa essere queer in America Latina; tra questi emergono Nestor Perlongher, Manuel Puig e Pedro Lemebel. In seguito, si applicheranno i presupposti teorici precedentemente menzionati alle due Locas dei romanzi, enfatizzando la relazione che instaurano con i due giovani guerriglieri. In un primo momento, i protagonisti sembrano non avere nulla in comune. In realtà, seppure per motivi differenti, condividono una condizione di marginalità: Molina e la Loca del Frente a causa della loro sessualità non conforme, Valentin e Carlos per le loro tendenze politiche; la loro idea di cambiare il mondo li allontana dalla società borghese che intendono rivoluzionare. All'inizio sembra che all'interno dell'utopia di giustizia sociale dei due giovani guerriglieri, non ci sia posto per persone come Molina e la Loca del Frente. Si esamineranno le ragioni dell'apparente distanza tra loro, prendendo in considerazione il periodo storico che fa da sfondo ai due romanzi: la dittatura militare in Argentina e in Cile.

In quegli anni, le rivendicazioni e le lotte per la giustizia sociale erano influenzate dal trionfo della Rivoluzione Cubana e di conseguenza dall'*hombre nuevo*, nonché prototipo del rivoluzionario di sinistra. Tuttavia, questa figura ideale, esclude dal processo rivoluzionario coloro i quali, per varie ragioni, non sono conformi a questa costruzione discorsiva, per esempio le persone appartenenti alla comunità queer.

Questa tendenza escludente della sinistra fu apertamente denunciata da Pedro Lemebel nel manifesto *Hablo por mi diferencia*. Alla luce di ciò, la lettura del manifesto si può considerare necessaria se non propedeutica per meglio comprendere l'opera di Lemebel, ma anche quella di Puig dato che presentano varie analogie.

La seconda parte del capitolo si concentrerà sulle relazioni sentimentali che si instaurano tra i protagonisti dei romanzi. Nel corso delle narrazioni si assisterà a una politicizzazione delle Locas e una "queerizzazione" dei guerriglieri. Questo processo sarà reso possibile dalla forza rivoluzionaria dell'amore che condurrà a un cambiamento delle identità dei personaggi.

In *Tengo miedo torero*, la Loca del Frente e Carlos si muovono in un gioco di seduzione, travestitismo, armi e segreti. In particolare, il segreto sarà il filo rosso che unirà i due negli eventi narrati in questa inusuale e idealizzata storia d'amore.

Durante la lettura di *El beso de la mujer araña* si osserva una fusione delle identità e dei corpi dei due protagonisti, si cercherà di capire come questa fusione sia possibile considerando la struttura narrativa del testo e i cambiamenti che avvengono nei dialoghi tra i due. Si assisterà a una trasformazione dei personaggi che nei capitoli finali del romanzo saranno uno "diluio" nell'altro. Successivamente si tenterà di fare un paragone tra una parte del romanzo e un prodotto della cultura popolare italiana: i versi di una canzone del gruppo indie rock Baustelle: *l'amore negativo*. Un amore che nega e limita la soggettività per darle l'opportunità di connettersi con l'alterità. Si cercherà di capire se l'amore tra Molina e Valentín può essere considerato negativo.

Il terzo e ultimo capitolo prenderà in considerazione l'estetica camp e il kitsch. Prima di tutto, verrà fornita una breve esposizione teorica dei due stili, grazie soprattutto al contributo di Susan Sontag e al suo famoso saggio: *Notas sobre lo Camp*. Gli elementi di questa estetica sono frivoli, superficiali e apolitici. In seguito, si analizzeranno gli elementi kitsch e camp nei due romanzi e si assisterà alla loro politicizzazione che colmerà la loro mancanza di contenuto, dimostrando che per essere rivoluzionari e lottare

per la giustizia sociale, non servono solo armi, affermazioni di forza e non bisogna incarnare il prototipo perfetto dell' *hombre nuevo*, e che ci sono rivoluzionari che mettono il rossetto, portano cappelli stravaganti e cantano boleros.