

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



EL POTENCIAL POLÍTICO DE LA FANTASÍA MELODRAMÁTICA EN TENGO
MIEDO TORERO DE PEDRO LEMEBEL

Tesis para optar el título de licenciada en Lingüística y Literatura con mención en
Literatura Hispánica que presenta la

Bachiller:

VICTORIA LILIANA MALLORGA HERNÁNDEZ

Asesora:

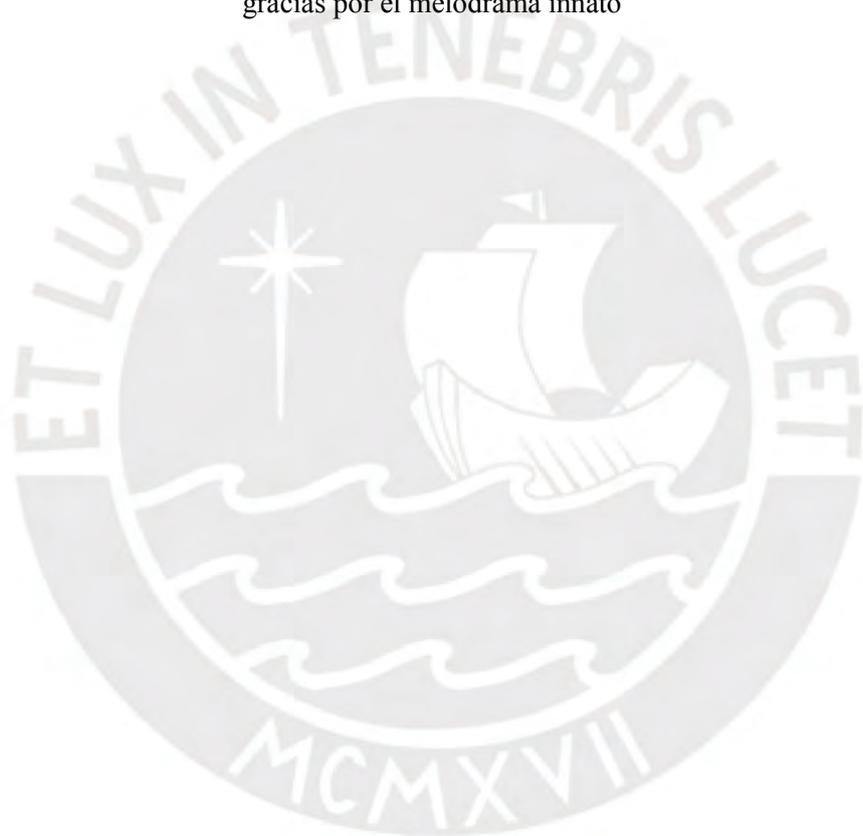
DRA. GIOVANNA ROSA POLLAROLO GIGLIO

Lima, Septiembre 2018

a los pilares de mi existencia:
lilianaricardoalejandra

pocas unidades son tan fundamentales
como la nuestra

gracias por el melodrama innato



Resumen

El presente trabajo busca demostrar que en la novela *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel, la protagonista llamada La loca del frente, construye una fantasía melodramática que trasciende los estereotipos de pasividad asociados tanto al melodrama como a la fantasía. Así, extiende su efectividad como mecanismo de defensa privado hacia el campo público y la actividad militante. Para ello, se analizará a lo largo de dos capítulos, la función de este recurso tanto en el espacio privado como el público. En la primera parte, se analizará la naturaleza fantasmática y su funcionamiento como estrategia de supervivencia frente a una sociedad heteronormativa. Asimismo, se considerarán las múltiples figuras que encarna, desde la fantasía de la estrella de cine y los boleros, hasta los actos melodramáticos con el fin de proteger la salud mental de la protagonista. En la segunda parte, se analizará su función en el espacio público que se inscribe en la ética del cuidado como herramienta política contra la dictadura desde una postura que desafía tanto la heteronormatividad como la homonormatividad. Esta investigación se enmarca en las teorías sobre el melodrama de Peter Brooks y de la fantasía de Freud, así como el fantasmático lacaniano interpretado por Kaja Silverman, a la par que utiliza el carnavalismo de Bajtin y la ética del cuidado de Joan Tronto como herramientas fundamentales para el entendimiento de la evolución política de la Loca.

Índice de contenido

Introducción	3
I. La transgresión en lo privado: La Loca del Frente y la fantasía melodramática	9
1. De lo gay homonormativo a otras identidades queer	9
1.1. La representación de Molina: homosexualidad de orientación femenina	14
1.2. La Loca del Frente y la transgresión	17
2. Del imaginario “pasivo” al “activo”: lo melodramático y la fantasía	20
2.1. Lo melodramático y cuestiones hiperbólicas	20
2.2. La fantasía y la crítica a la dominación	23
3. Las prácticas y estrategias subversivas de la fantasía melodramática	26
3.1. Una estrella de Hollywood, la casita enjoyada y la condesa	28
3.2. El bolereo de la Loca, la reescritura del discurso heterosexual	36
3.3. Los actos melodramáticos y la ruptura de la fantasía	38
4. El imaginario femenino como rebeldía	42
II. El tránsito de lo privado a lo público: La Loca y la militancia política	45
5. Del amor a la política	45
5.1. Carlos y la identificación con el otro	45
5.2. La fantasía melodramática como reflejo del cambio político	48
6. La fantasía melodramática y el activismo político contra la dictadura	54
6.1. Acción directa: El “exceso femenino” como recurso	56
6.2. Acción indirecta: la narrativa romántica como encubrimiento	60
7. El despertar de una política de “emociones blandas”	64
Conclusiones	70

Introducción

Durante la dictadura de Augusto Pinochet (1973- 1990), Pedro Lemebel fue avatar de una nueva generación de autores que rompió el “secreto abierto” que Daniel Balderston considera fundacional de la tradición homoerótica latina (62). En efecto, en la obra de Lemebel, “the love that dare not speak its name” (Douglas, 1894), se transforma en la performance explícita y “marica”: el amor que se lee en el cuerpo, en la voz y la letra. Lemebel, no solo el escritor sino también el activista, luchó contra la dictadura y su falsa moral y se enfrentó a los sectores de la izquierda que nunca pudieron aceptar del todo a quien convirtió su sexualidad en un arma política. En los años finales de la dictadura (1973-1990) conformó con Francisco Casas un colectivo artístico denominado *Yeguas del Apocalipsis*, en clara referencia a los jinetes del Apocalipsis, parodiados en su forma femenina y, asimismo, al uso de la palabra “yegua” para referirse al homosexual afeminado en Chile (Da Silva 182). Sus intervenciones artístico-políticas iban desde la interrupción de premiaciones de libros hasta el registro fotográfico y visual de su travestimiento como *locas* con símbolos políticos como la hoz y el martillo.

En estas performances, lo travesti como exceso era primordial como imitación y reapropiación de lo femenino heteronormado. Estas características se pueden rastrear hasta la figura de la Loca, como parte de una constante en el arte lemebeliano, que constantemente reapropia fenómenos heterosexuales, resignificándolos para dar espacio a las imágenes disidentes que pueblan el imaginario de Chile. El exceso femenino, entonces, representa, de acuerdo con Severo Sarduy, “ser cada vez más mujer, hasta sobrepasar el límite, yendo más allá de la mujer” (1999: 1268). En la artificialidad de lo hiperfemenino se encuentra la transgresión, que quiebra la heteronormatividad social.

Justamente, esta tesis se propone estudiar este exceso femenino, que llamaré “fantasía melodramática”, y su potencial político. Así, para demostrar la relevancia política de la fantasía melodramática, estudio su representación en *Tengo miedo torero* bajo las dos formas, privada y pública, que toma durante la evolución política que experimenta la Loca del Frente.

Como punto de partida, *Tengo miedo torero* narra la historia de un travesti que se enamora perdidamente de Carlos, un joven revolucionario miembro del Frente Patriótico Manuel Rodríguez. Situada durante la dictadura de Augusto Pinochet, la novela recuenta los meses previos al magnicidio frustrado del año 1986, desde la perspectiva de la relación

entre los protagonistas. Las voces cantoras son la Loca y una voz narrativa que narra desde la consciencia de diversos personajes --como el Dictador, su esposa, Carlos-- desde la ironía y el lenguaje melodramático; es decir, un lenguaje hiperbólico y artificial. Así, la Loca del Frente, desde su propia voz o la omnisciencia de un narrador, se siente una condesa, es una princesa; canta a viva voz boleros de Lucho Gatica y Sarita Montiel e imagina constantemente sus emociones a través de estos. Esta fantasía melodramática, a primera vista inofensiva y apolítica, evoluciona con el desarrollo político de la Loca, como se busca demostrar en esta tesis.

Para desarrollar este estudio, plantearé algunas consideraciones sobre el prototipo del personaje alrededor del cual se construye la fantasía melodramática; es decir, el exceso femenino. La loca sudamericana, el travesti, es “una fuga a mil de la represión que implican las identidades impuestas”, como declaró Lemebel en el año 2000 a la revista *Paula* (84). Este personaje, la loca, recorrerá toda la obra de Lemebel: desde sus crónicas hasta sus textos ficcionales, como una figura femenina excesiva, emocional e inmersa en lo melodramático y la fantasía femenina que construye. Desde las locas retratadas en “La noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad Popular),” que se desarrolla alrededor de una foto en la que 39 locas posan para el Año Nuevo de 1972, hasta La Loca del Frente, en *Tengo miedo torero*, hay una línea particular de feminidad, clase y raza, definida por el exceso y la hipérbole, que agrupa a estos personajes, generalmente apolíticos:

Tomo prestada una voz, hago ventriloquía con esos personajes. Pero también soy yo: soy pobre, homosexual, tengo un devenir mujer y lo dejo transitar en mi escritura. Le doy el espacio que le niega la sociedad, sobre todo a los personajes más estigmatizados de la homosexualidad, como los *travestis* (Lemebel, Diario la Tercera, 21 de septiembre de 1997)

La estigmatización de la que son víctimas las locas, así como el devenir mujer y las condiciones sociales, constituyen elementos fundamentales en su construcción como sujetos, pero también como figuras política. Por eso Sandra Garabano afirma que a Lemebel le interesa la figura del travesti por la “fuerza desestabilizadora” que implica (2003:48). La loca es una figura que desestabiliza con su identidad *queer* no solo la ideología de la dictadura sino también la del Chile de la transición de los binarios masculino / femenino.

Además, si bien Lemebel no es el primero en declarar la resistencia visible del travesti y su poder subversivo-- Severo Sarduy también discute dicha posibilidad en su libro *La simulación*, al igual que Manuel Puig en *El beso de la mujer araña*—tal vez lo sea en haber llevado el exceso femenino de la loca hacia su potencial político. Mientras que Butler plantea que el travesti no es subversivo por naturaleza, sino que dicha subversión depende de su cuestionamiento de los binarios y del modelo heterosexual, para Lemebel la loca es *siempre* “una construcción cultural y existencial poderosa, un regalo visual en este paisaje homogéneo y torturante” (84); es decir, siempre implica una ruptura del orden cultural heteronormativo.

De ahí que Sandra Garabano plantee que Lemebel representa el cuerpo del travesti como un desafío a “la fraternidad masculina del discurso de izquierda”, a la par que propone la imagen de la loca como “espejo y metáfora de la identidad tercermundista”, en oposición a lo gay occidental (2003: 50). Para Garabano, el cuerpo travesti funciona como un punto de fricción intercultural que hace visible la hipocresía tanto en el aspecto político como social, con lo que representa la subalternidad de la identidad tercermundista. De manera similar, Wanderlan Da Silva (2012) considera que la Loca, en *Tengo miedo torero*, quiebra las imposiciones dictatoriales heteronormativas y políticas por su “lugar de frontera”; es decir, su hibridez de tercer mundo e identidad *queer*. Como dicha hibridez se manifiesta de múltiples maneras, Da Silva considera que la Loca tiene una:

necesidad de escenificar el cotidiano para, quizá, por ese artificio, hallar alguna(s) alternativa(s) de resistencia que le ofrezca(n) a él/ella y a los suyos (especialmente a Carlos) cierta protección en el contexto violento y autoritario de vivencia bajo el que se encuentra(n). (2012: 186)

El lugar fronterizo en el que se ubica la Loca, límite entre los binarios debido a su performance de género, determina que recurra a la “escenificación” como forma de resistencia que a través del artificio funcionaría como un mecanismo de defensa contra la dictadura. Así, mientras Garabano se centra en una loca que visibiliza su subalternidad, sin enfrentarse a la dictadura como individuo necesariamente, Da Silva encuentra la puesta en práctica de métodos de resistencia; es decir, de rebelión individual activa contra el sistema.

Coincidiendo con Da Silva en la presencia de métodos de resistencia, Juan Pablo Neyret compara las figuras de la Loca del Frente de Lemebel y Molina de *El beso de la mujer araña* de Puig y considera que ambos personajes evolucionan hacia la acción política incentivadas por los guerrilleros y son ellas (la Loca y Molina) las que llevan a cabo la acción política, o colaboran activamente para dicha realización. Sin embargo, mientras que para Neyret la performance ha de dejar de ser tal para poder ser acción política, la presente tesis postula que la fantasía melodramática, es decir, la *performance*, representa una forma de hacer política.

Es necesario elucidar el término de “fantasía melodramática” para poder proceder a explicitar los postulados de la presente tesis. Dicho concepto busca definir aquella fantasía de poder que hace posible que la Loca resista y sobreviva, a través de su exceso femenino, el cual funciona como una estrategia de supervivencia que tomará la forma de múltiples mecanismos de defensa tales como su fantasía de estrella de cine, la identificación con las letras de los boleros y los actos melodramáticos. La fantasía melodramática representa este exceso femenino que articula la Loca mediante los sueños diurnos de su fantasía y lo melodramático, para convertirse en el *fantasmático* de su identidad, entendiendo el fantasmático con Kaja Silverman, como el mapa del deseo de un sujeto, es decir, aquello que marca el lugar simbólico del sujeto (1992: 354).

Así, siguiendo a Lukasz Smuga, quien reclama que la Loca elabora una transgresión genérico-sexual al realizar una performance de género que persiste en ser dirigida “contra el sistema” (2010), planteo que en el caso de la Loca del Frente, su *performance*, llevada a cabo recurriendo a su fantasía melodramática, es la que se adapta para convertirse en una herramienta política que permite que la Loca ampare a su amante y, asimismo, ejerza su derecho a protestar como un ciudadano con derechos. No hay por tanto un abandono de la performance y de la fantasía melodramática en el paso a una subjetividad política.

La fantasía melodramática posee un potencial político, no a pesar de lo melodramático y la fantasía como se ha pensado, sino debido a su uso de mecanismos de defensa en el espacio privado. En el caso de *Tengo miedo torero*, se observa cómo el amor y la identificación con Carlos se transforman en un acto político. La protagonista reconoce en Carlos a su igual y lo ama, incluso si este amor no es del todo correspondido. Asimismo, esta relación le permitirá reconsiderar aspectos del mundo que conocía: donde

la fantasía melodramática solo poseía un rol de resistencia privada, frente a la invisibilización de la comunidad *queer*, el conocer a Carlos le permite atravesar un proceso de transformación que la conducirá hacia la acción política y militante.

Esta transformación será funcional, puesto que el mismo exceso femenino que previamente era utilizado como herramienta de supervivencia será una herramienta política para *congelar* a la autoridad. Considerando que la fantasía melodramática es un elemento de la identidad de la *loca*, planteo que la Loca de Lemebel desarrolla una subjetividad política, incluso cuando esta eventualmente no se alinee con la política tradicional.

Inicialmente alejada de toda acción política, la Loca hallará a través de la compasión y la fantasía melodramática, una opción política que se adapta a su visión del mundo y que parte de una matriz que reconoce la importancia de lo relacional y de las emociones como medio de conocimiento: la ética del cuidado. No es por tanto una opción política de emociones duras, como la ira o el valor, sino una política de emociones blandas, asociadas a la compasión y la empatía. En esta instancia termina la fantasía melodramática, debido a su enfoque en la emoción y lo sentimental.

La presente tesis se divide en dos capítulos. La primera parte de la exploración del término *loca* a través de la comparación de la Loca del Frente con Molina, de *El beso de la mujer araña*, con el fin de determinar los límites de la transgresión desde lo privado. Para ello, se cuestionarán los conceptos de lo melodramático y la fantasía como dominios asociados a lo “femenino” y, ergo, “pasivo”, antes de pasar a la descripción del término “fantasía melodramática” y los elementos que lo componen; es decir, el universo de la estrella de cine, los boleros y las acciones melodramáticas. El objetivo de este capítulo es delinear el concepto de fantasía melodramática y lo que esta implica para la identidad de la Loca, así como su uso de la feminidad como herramienta de rebeldía.

El segundo capítulo se enfoca en la intervención de la fantasía melodramática en el espacio público. Para ello, se explora el motivo principal que permite a la Loca quebrar su indiferencia previa: la identificación con Carlos y con los familiares de los desaparecidos. De esta manera, se comprueba que la fantasía melodramática, como fantasmático de la Loca, evoluciona hacia el espacio público junto a su creciente interés y preocupación por la realidad social de Chile. Y, así, eventualmente, desemboca en una subjetividad política que se ve definida no por una visión tradicional de la política de

izquierda o derecha, sino por la compasión y en el marco de la llamada por Joan Tronto “ética del cuidado”. El objetivo de este capítulo es demostrar el vínculo entre la fantasía melodramática y su evolución política hacia la ética del cuidado, comprobando así la validez de los elementos “emocionales” de dicha narrativa en un plano militante.

En suma, la presente tesis busca responder a la interrogante sobre el melodrama y la ética del cuidado en la novelística de Pedro Lemebel, con el fin de exponer cómo a través de sensibilidades particulares es posible manifestar una postura política, no solo desde un plano intratextual, desde la posición de la Loca y demás personajes, sino, asimismo, desde un plano externo. Pedro Lemebel se afirma, de esta manera, como una figura sumamente subversiva, cuya resistencia y consciencia de la sensibilidad marginal se filtra a lo largo de su obra, particularmente, en *Tengo miedo torero*.



I. La transgresión en lo privado: La Loca del Frente y la fantasía melodramática

1. De lo gay homonormativo a otras identidades queer

Tanto la religión, el lugar de la mujer en la sociedad y otros factores como el discurso médico o legal de la época han determinado la concepción del amor entre dos personas del mismo sexo a lo largo del tiempo. Sin embargo, de acuerdo a Foucault, sería solo desde el siglo diecinueve que se puede hablar de la homosexualidad como una identidad y parte inherente de la personalidad, en oposición a la concepción medieval, sin impacto sobre la identidad del individuo. El discurso médico de la época victoriana, con sus sanatorios y la persecución de las “perversiones” humanas, y otras instituciones, como el fuero legal y religioso, buscaron erradicar lo que concebían como anti-natural. Este proceso generó un estigma contra las relaciones homosexuales, pues estas no encajaban en la lógica puritana y protestante del siglo XIX.

Este estigma, para Foucault, es un acto de bautismo y creación: antes de este, la homosexualidad no era un rasgo de la personalidad o un aspecto que generara comunidad entre sus “pacientes”. Sin embargo, producto del ostracismo y la persecución, surge un sentimiento de comunidad que, eventualmente, daría nacimiento a movimientos por los derechos homosexuales. De esa manera, el discurso higienista decimonónico fija la figura del homosexual como identidad social al crearlo como patología (Amícola 2006: 22).

Con el paso del tiempo, especialmente en Estados Unidos tras las décadas de lucha por la liberación sexual, esta identidad social se desarrollaría al liberarse del cariz patológico de su denominación inicial y tomar diversas formas. Así, del amor que no debe ser nombrado se pasa a lo *gay* occidental, donde el activismo se confronta con la heteronorma. El nacimiento de comunidades como *Daughters of Bilitis* en Estados Unidos en 1955 o el *Frente de Liberación Homosexual* en Argentina en 1971 correspondía a una nueva concepción de la homosexualidad como identidad social y política, que buscaba la igualdad de derechos y reclamaba un cambio social. Esta visión de la homosexualidad era menos monolítica, pero aún tenía problemas internos, debido a que si bien existía una nueva consciencia política sobre la identidad, ello no implicaba que esta se extendiera a de-construir otras formas de opresión, como el racismo o el clasismo.

Una de estas formas de opresión, que persiste hasta el día de hoy, es el rechazo a lo femenino, es decir, la “pluma” o lo afeminado, especialmente considerando la obsesión con lo masculino existente en la cultura occidental. Cuando en 1995 R. W. Connell publicó *Masculinities* planteó que la masculinidad hegemónica, es decir, la forma de masculinidad dominante en una sociedad, funcionaba de manera relacional, lo que producía la necesidad de un objeto de sumisión o de inferioridad para el establecimiento de dicha dominancia (Lusher y Robins 2009: 394). La característica particular de este objeto revela, desde luego, el sexismo y la misoginia establecida en la sociedad, ya que corresponde a lo femenino. En un entorno de masculinidades múltiples, el objeto de sumisión ha de ser aquel cuya masculinidad escape de las formas tradicionales y exprese una alianza con lo femenino, como los *twinks*, las *drag queens* y otras formas de *genderfucking* que resaltan la artificialidad del género masculino.

El factor común de lo marginado por la masculinidad hegemónica es, por lo tanto, toda identificación femenina; sin embargo, la noción de la homosexualidad y la manera en que se viven distintos aspectos de esta, femeninos o no, varía según las condiciones socio-políticas, económicas y culturales. La obsesión con la masculinidad en la sociedad occidental tiene, a su vez, voces contrarias, puesto que, aunque la dominancia sea una característica de la performance de lo masculino, las relaciones entre masculinidades se encuentran siempre en pugna, ya que las masculinidades subordinadas, es decir, que escapan a lo que se considera normativo, también poseen formas de resistencia e influencia frente a la masculinidad hegemónica (Lusher y Robins 2009: 394).

De ahí la consciencia de que, como decía Néstor Perlongher, la “homosexualidad” es un término extremadamente pobre para dar cuenta de la diversidad que reside dentro de la definición de “actos sexuales a los que un sujeto puede abocarse con otros del mismo sexo” (1997: 32). Poeta y ensayista argentino, Néstor Perlongher fue una de las voces más enérgicas del movimiento LGBT durante la década de los setenta en América Latina, pues fue el fundador del *Frente de Liberación Homosexual* en 1971, una de las primeras organizaciones LGBT del mundo. Perlongher, una *loca*, término que discutiré más adelante, reclama el espectro de lo femenino en la homosexualidad masculina y denuncia una normalización de las conductas sexuales que reproduce la heteronormatividad reinante lo que, al establecer una identidad esencial “homosexual” vs “heterosexual”, invisibiliza la diferencia. Plantea, en su célebre ensayo *El sexo de las locas*, que “algunos hechos, empero, sabotean estas simplificaciones: la marica casada, el chongo que sale con

minas y hace de tanto en tanto una escapadita por Charcas (barrio gay de Buenos Aires), un travesti que dice de su amante: ‘Él no es homosexual, ni activo ni pasivo. Él es hombre, hombre: le gustan las mujeres. Yo le he preguntado por qué está conmigo y lo único que responde es que me quiere’ (Revista *Shock*. dic. 83)” (Perlongher, 1997:32).

Esta resistencia al rechazo de lo femenino, producto de la sola existencia de parámetros distintos e individuos diversos, busca hacer frente a lo que Judith Halberstam denomina la *homonormatividad*, que impone un modelo de respetabilidad gay que surge de la sociedad occidental, que enaltece la masculinidad hegemónica y sigue las rígidas normas de género existentes sin cuestionarlas (2005:7). Bajo esa noción de homosexualidad respetable, se aísla a una serie de identidades queer y *genderfucking* que son nuevamente excluidas de su comunidad, lo que demuestra que el operativo higienista decimonónico perdura bajo otras formas en la actualidad.

Este operativo higienista se manifiesta también en las múltiples formas de entender lo “homosexual”. Es por ello que, entre lo “homosexual” norteamericano/europeo, que sería quien haya tenido contacto sexual con otro hombre, ya sea activo o pasivo, y lo “gay”, que se centra en el deseo homoerótico al margen de los actos realizados, Jaime Manrique decide re-apropiar el término *maricón* para el hombre afeminado, el que es *penetrado* y que puede o no tener *pluma*, es decir, signos femeninos convencionales (William Foster 2006). El *maricón* sudamericano de Manrique es una figura que recupera el insulto, la imposición peyorativa de la identidad del discurso higienista, para convertirla en una admisión y recuperación, lo que realiza a través del título de su libro *Eminent Maricones* y un examen de las figuras de Puig, Arenas y Lorca como maricones *heroicos*.

En este sentido, el término de *loca* se emparenta con el “maricón” utilizado por Manrique como re-apropiación, al coincidir en la identidad “penetrada” y femenina. Incluso, ambos corresponden a una asociación con la falta: el maricón, según plantea Manrique, es una palabra utilizada para denominar a alguien “not to be taken seriously, an object of derision”, con lo que cimienta el rechazo a aquello que puede o no ser femenino, pero definitivamente carece de una identidad fija masculina (1999: 112). Sin embargo, una diferencia crucial es la diferencia de clase. El *maricón* de Manrique no tiene una crítica de clase, es decir, el término no implica una carencia económica o una crítica del clasismo, a diferencia del término de *loca* que suele implicar una doble

subalternidad derivada de la clase sexual y la clase económica, particularmente en *Tengo miedo torero*. En ese contexto, se ha decidido utilizar para la presente tesis el término de “loca”, por tener un contexto de privación de derechos más notoria que la palabra *maricón* y por su afiliación femenina fija, que será analizada a continuación.

Como ya he desarrollado, lo femenino se ve desdeñado en la figura del hombre afeminado. Sin embargo, dicha marginación se agudiza cuando se le suman las categorías de raza y clase, como ocurre en el caso de la “loca sudamericana”. La mayoría de las apariciones de este personaje a lo largo de la narrativa hispanoamericana tiene en común tres rasgos básicos: es una travesti, vive con cierta precariedad económica y, sobre todo, suele tejer un elaborado melodrama como estrategia de supervivencia. De ahí que Pedro Lemebel, creador de una de las locas más celebres de la literatura latinoamericana, afirme, en una entrevista para la revista *Paula*, que “la loca es una construcción cultural y existencial poderosa, un regalo visual en este paisaje homogéneo y torturante” (84). Su presencia es, por lo tanto, una resistencia a la normatividad, tanto hetero como homo, lo que se refuerza incluso más en el caso de los personajes cuya trama argumental se desarrolla en un espacio-tiempo de represión. Esta resistencia debe ser examinada a la vista de la fantasía que teje a través de su exceso femenino, que, como Severo Sarduy plantea, es “ser cada vez más mujer, hasta sobrepasar el límite, yendo más allá de la mujer” (1999: 1268).

Así, la loca se contrapone a lo gay occidental, pues es doblemente subalterna, pobre y mestiza, femenina, y, por lo tanto, despreciada y marginada incluso dentro de su propia comunidad. Esto la coloca en una posición de resistencia y rebelión ante un sistema hetero y homonormativo, ya que de acuerdo a Pedro Lemebel:

Lo gay se suma al poder, no lo confronta, no lo transgrede. 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. Un circuito hipócrita que se desclasa para configurar otra órbita más en torno al poder. (*Loco afán* 2000: 120)

La homonormatividad, o la ausencia del reconocimiento de devenir mujer, que según Perlongher, cruza toda minoría, es aceptación de la heteronorma, porque no transgrede los límites de género, no es “demasiado marica”, no es “loca fuerte” y mantiene el discurso higienista de la dictadura: es masculino, es “civilizado”, no es

perverso visiblemente. Esta hipermasculinidad es sospechosa para Lemebel, quien la recuerda al visitar Nueva York en sus crónicas de *Loco afán*, y denuncia la misoginia que infiltra la cultura gay como forma de alianza con la masculinidad hegemónica. La homosexualidad homonormativa no solo no es *loca*, no baila en desfiles en mini falda y pintado de arcoíris, no es travesti, no es trans, sino que es un hombre cisgénero masculino, blanco, de clase media que rechaza lo que considera *femme* y exagerado o melodramático. Es por ello que esta masculinidad subordinada es dominante en relación a otras masculinidades no fálicas, es decir, identidades queer que renuncian al símbolo del falo al abrazar una orientación femenina.

En contraposición a lo “gay”, la loca latinoamericana sí transgrede la norma y, simultáneamente, contradice la posición dominante de la masculinidad hegemónica a través de su exceso femenino. Este exceso se caracteriza por ser una representación de lo femenino desde el gesto melodramático e hiperbólico, que busca satisfacer una fantasía de identificación femenina. Es decir, la *loca* se reconoce mujer y, por lo tanto, construye una elaborada fantasía con el fin de realizarse como tal. Como plantea Kaja Silverman, después de todo, la misma identidad es una fantasía, al ser construida constantemente (1992: 353). Así, a través de su ficción, la *loca* revela la fricción entre los binarios, la artificialidad de las constricciones de género y, sobre todo, cuestiona el lugar de la masculinidad hegemónica al plantear otras posibilidades de existencia queer. Su identidad problematiza todos los límites impuestos por la heteronorma.

Un ejemplo de esto son figuras como Molina en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig (1976) o la Loca del Frente en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel (2017), quienes utilizan el exceso femenino como forma de supervivencia y resistencia dentro de una sociedad dominada por un discurso higienista perpetuado y consolidado por los ordenamientos de la heteronorma. Este exceso femenino, que toma forma de emoción desbordada e hipérbole, desconfigura la imagen de la masculinidad dictatorial e incluso la masculinidad de izquierda, permitiendo una forma de resistencia que no solo traiciona las normas heterosexuales sino que permite la creación de una feminidad y una concentración en la emoción que será llevada a su última instancia en el caso de la Loca del Frente: la ética del cuidado.

Bajo estas consideraciones, es fundamental explorar cómo ese exceso femenino se presenta a través de la fantasía y el melodrama para considerar el potencial transgresor

de la *loca*, especialmente cuando se considera que un factor común es que sea apolítica. Así, a través de la comparación de dos figuras “locas” que comparten puntos clave de argumento y caracterización, se planteará la pregunta sobre cómo esta fantasía melodramática puede o no llegar a ser militante.

1.1. La representación de Molina: homosexualidad de orientación femenina

El beso de la mujer araña se publicó en 1976 durante la dictadura del general Videla en Argentina. La novela narra el encuentro de una *loca*, Molina, y un guerrillero político, Valentín, presos en la misma celda; el primero por corrupción de menores y el segundo por disidencia política. Para pasar el tiempo, ambos se entretienen con las películas que Molina narra, a través de lo cual su relación se irá haciendo más cercana. Sin embargo, Molina busca acercarse a Valentín, pues se le ha prometido una liberación temprana para ver a su madre enferma a cambio de información sobre la guerrilla. Este acercamiento, como se ha mencionado, se da gracias a las películas y del mundo personal, de boleros y emociones, de Molina, quien logra que Valentín valore la importancia de la imaginación para la supervivencia humana.

Molina es presentado desde el principio de la novela, in media res, como una Scheherezade que cuenta películas en la celda para escapar de la monotonía y de la trivialización del ser humano que se da en los espacios como la prisión (Tuss 328). Este escapismo es cuestionado por Valentín cuando Molina comienza a narrar una película de propaganda nazi, donde una joven, Leni, se enamora de un oficial alemán y los villanos de la película son los nacionalistas franceses, ya que “puede ser un vicio escaparse así de la realidad, es como una droga. Porque escúchame, tu realidad, *tu realidad*, no es solamente esta celda” (Puig 2001:76). Este cuestionamiento es considerablemente revelador en el contexto de la figura de Molina, arrobado por las películas melodramáticas que siguen el rígido patrón de villanos, heroínas puras o reprimidas y héroes que rescatan o que pretenden hacerlo. Así, en historias como *Cat People* o en aquellas creadas por la imaginación de Puig sobre la base de clichés del cine melodramático de Hollywood y México, se desarrolla, desde luego, la importancia narrativa del amor y del sacrificio.

En su preferencia por este tipo de películas, en su deseo de escapar: “¿para qué me voy a desesperar más todavía? ¿quieres que me vuelva loco? Porque loca estoy” (2001: 76) se revela su posición apolítica, reforzada por su constante escepticismo frente a los planes de Valentín y a su entusiasmo por cambiar el mundo. Frente a la crítica realizada

por el guerrillero, Molina contesta “política... así va el mundo, con los políticos”, en un rechazo a la imposición de la realidad sobre su fantasía, una fantasía que juzga inofensiva.

Es vital, por tanto, recordar que esa crítica, si bien se dirige a la selección de esta película, tiene un alcance mayor si se toma en consideración la identificación de Molina con las heroínas de las películas que relata. Esto se puede observar en las primeras páginas de la novela cuando Valentín le pregunta con quién se identifica en la película *Cat People*: “Con Irena, qué te creés. Es la protagonista, pedazo de pavo. Yo siempre con la heroína” (2001: 32). Esta fijación con las heroínas remite a la identificación femenina de Molina, que cuando habla del mozo del que está enamorada “no puede hablar como hombre, porque no se siente hombre” (2001: 62), lo que reafirma un lugar de enunciación femenina desde el amor.

De ahí que las heroínas de Molina sean heroínas de melodrama, víctimas de su destino que deben atravesar una serie de obstáculos, ya sea para sobrevivir o enfrentar un final triste pero aleccionador. En la película que más entristece a Molina, una joven se prostituye para comprar las medicinas de su amado enfermo, que huye al percatarse de los enormes sacrificios que hace su amada para salvar su vida. Cuando ella lo encuentra, él ya está moribundo. Los valores del sacrificio, la pureza y la bondad son resaltados constantemente a lo largo de las películas, siendo la instancia más clara la película sobre la joven fea que se casa con un veterano de guerra deforme, pues su amor se basa en solo ver sus almas y no los defectos físicos. De la misma manera, Molina, en su sacrificio de amor, adoptará los valores de un melodrama que parte del imaginario femenino mariano. Su identidad atraviesa, como afirma Alan Tuss, la personificación del marianismo (2000: 327), al aceptar el sometimiento como parte elemental de la experiencia femenina.

Así, Molina utiliza las películas como una forma de evasión, para sobrevivir, pero el aprendizaje emocional que se produce en estas películas es una forma condenada por múltiples estudiosas del *women's film* como Marjorie Rosen o Molly Haskells, pioneras del estudio de este tipo de filme: la creencia total o la absorción de las moralejas de dichas ficciones, que tienden a reestablecer el orden patriarcal.

Puig relató en una entrevista a *Cuadernos del Diálogo* que para *El beso de la mujer araña* le interesaba “un personaje femenino que creyese todavía en la existencia del macho superior” (Romero 2006: 152), que en la era contemporánea no podía ser una mujer, pues este tipo de mujer ya había desaparecido. Por eso decide usar un homosexual

“con fijación femenina”, que al no poder realizar su deseo de ser mujer, no puede llegar a desengañarse del mito del macho superior (Romero 2006: 152). Esta idea se refleja en las creencias de Molina sobre los roles del hogar: “Pero si un hombre... si es mi marido, él tiene que mandar, para que se sienta bien. Eso es lo natural, porque él entonces... es el hombre de la casa” (Puig 2001: 219), y las relaciones románticas. Así, el imaginario femenino de Molina es uno de martirio, lo que es precisamente el origen del debate sobre su potencialidad como sujeto político y las motivaciones que podrían haber llevado a su decisión de ayudar a Valentín con un mensaje para sus compañeros guerrilleros.

Cabe la pregunta sobre si Molina es una figura transgresora y si esta transgresión es efectiva. Judith Butler plantea que el travesti no siempre constituye una subversión del modelo heteronormativo, es decir, que es posible ser travesti y no constituir un desafío a la norma establecida al no poder subvertir o desnaturalizar los binarios (125). En el caso de Molina, los límites del género permanecen, pues este considera lo femenino como una esencia que debe aceptar el sometimiento para poder ser. La pareja heterosexual como escuela de la explotación, como solía decir Puig, permanece intacta en su concepción de la feminidad (Romero 2006: 140).

Sin embargo, ello no significa, si bien no hay una transgresión exitosa, que Molina no se resista a la norma en absoluto. Como se puede observar de su trato con el director de la prisión y de las artimañas utilizadas para obtener comida y prolongar la salud de Valentín, Molina utiliza la astucia y la compasión a su favor para obtener lo que desea de un sistema diseñado para trivializar al ser humano y despojarlo de su humanidad. Su lucha por la preservación de la fantasía y de las comodidades dentro de dicho espacio revela un afán de lucha que si bien no logra engañar a la autoridad en última instancia y fracasa, refleja la capacidad del melodrama de resistir, al igual que el caso de la Loca.

Finalmente, aunque cualquier posible potencial transgresor contra un sistema dictatorial sobre los cuerpos es sofocado por la prisión y, eventualmente, por la muerte en el espacio público, Molina logra brevemente una fantasía que preserva la salud y la entereza mental de Valentín y la suya. A pesar de que cualquier salida del sistema heteronormado se ve cerrada con su muerte, es posible ver en su construcción, un aliento precursor de lo que la Loca llevará a su culmen.

1.2. La Loca del Frente y la transgresión

Tengo miedo torero fue publicado en 2001 por Pedro Lemebel, con una dedicatoria que anuncia que el texto surge “de veinte páginas escritas a fines de los ochenta y que permanecieron por años trasapeladas entre abanicos, medias de encaje y cosméticos” (2017:7), con lo cual se recalca el origen y el contexto melodramático de exceso femenino que rodea tanto la ficción como al mismo autor. La novela narra la historia de la Loca del Frente, un travesti, y su enamoramiento de Carlos, un militante de izquierda que conoce y que le pide el favor de que guarde unas cajas en su casa. Esta historia tiene de telón la dictadura de Augusto Pinochet en Chile, particularmente, el año 1986, conocido por ser el año del magnicidio contra el dictador por parte del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, un hecho que será vital en el desarrollo del texto.

La Loca del Frente es “una fuga a mil de la represión que implican las identidades impuestas”, declara Lemebel a la revista *Paula* (84). Este personaje vive la fantasía como eje principal de su simulación femenina, es decir, proyecta una forma de placer emancipada de la realidad en la que es una “condesa”, adorna su hogar como una estrella de cine, llena de tules y de aires egipcios y, sobre todo, se asume protagonista de su propia novela de amor (Passerini 2011: 129). Se puede deducir de estas estrategias que la Loca “siempre [está] en proceso de construirse y como metáfora, se encuentra siempre en proceso de resignificación” (Garabano 2003: 50). Es decir, frente a la supervivencia de melodrama mariano de Molina, la Loca del Frente se apropiará de discursos heterosexuales con una marca de género distinta: no la de la mujer mártir, sino la de la mujer como una fantasía de poder, que será utilizada como una estrategia de supervivencia que le permitirá sobrevivir en un ambiente hostil a su identidad.

De esa manera, la Loca transforma las cajas de Carlos en sillones y divanes; dramatiza figuras de telenovela: la mujer corriendo escaleras arriba decepcionada del amante, el amante que la detiene como parte de una fantasía que le permite sobrevivir la realidad de la dictadura y de la pobreza en que vive, y, eventualmente, la decepción del desamor de Carlos. Este “escapismo” tiene un marcado imaginario femenino que se hace patente en el exceso, ya sea a través de los actos melodramáticos o los boleros.

La Loca recurre a esos excesos femeninos y melodramáticos para rechazar conscientemente aquello que considera aterrador, el sonido de la radio Cooperativa, los apagones, las llantas humeantes en carreteras. Evade esta realidad a través de la fantasía

que rodea su hogar y su propia persona, y también del melodrama que ejercerá a través de su propio cuerpo, que invade el espacio público, y la música.

Entiendo, por lo tanto, lo melodramático como una sensibilidad particular, que denota el exceso y la “honestidad histérica”, es decir, la capacidad de decirlo todo, expresarlo todo con el cuerpo y la voz dada por el narrador para canalizar el afecto a través de lo que Peter Brooks denomina “el cuerpo expresionista” (1995: xi). Esto implica que es una aproximación particular al mundo y una matriz de entendimiento que designa a las emociones como vía del conocimiento, lo que se desarrolla en la segunda sección de este capítulo.

La Loca, a través de su “diálogo de comedia antigua” (2017: 87) se expresa sin vergüenza, lo que perturba y maravilla a Carlos, que sin rechazar la vulnerabilidad del afecto, del encuentro con el otro, encuentra en la Loca a una figura arrasadora en su capacidad de hacer el ridículo con esa “honestidad histérica” que reclama Peter Brooks para lo melodramático. La Loca, entonces, transgrede la heteronorma y pasa la prueba de Butler, pues desdibuja los límites del género al invadir el espacio público y cuestionar las relaciones sentimentales con su fuerza emotiva arrasadora, de femme fatale y viuda negra, que abre los caños de agua para inducirse el llanto y que reta a Carlos hasta que este le dice la verdad de su afiliación política.

Esa misma Loca, que “prefería sintonizar los programas del recuerdo: ‘Al compás del corazón. ‘Para los que fueron lolos’. ‘Noches de arrabal. Y así se lo pasaba tardes enteras bordando esos enormes manteles y sábanas para alguna vieja aristócrata’” (2017: 12), rodeada de música y de sus tules, sigue el imaginario femenino de las divas, cantando a Sarita Montiel y Lola Flores, mientras borda manteles sin mayor preocupación para la misma aristocracia militar amante de Pinochet.

Es decir, La Loca parte de una posición a-política, pues si bien los usos de lo melodramático y la fantasía tienen un alcance que transgrede el orden social mismo, aún no se da en el orden político. Por lo tanto, propongo una diferencia entre la resistencia que tiene el fin de provocar un quiebre en el sistema heteronormado, lo que cuestiona Butler al marcar la identidad del travesti como una fuerza que puede o no desdibujar los binarios, y la resistencia militante civil que tiene por objeto la lucha contra un sistema socio-político, que puede o no reproducir los valores de la heteronorma, pero que implica una acción consciente y activa en contra de un poder particular desde la sociedad civil.

En ese sentido, la transgresión de la heteronorma no necesariamente implica un cuestionamiento al sistema político, y viceversa.

La pregunta entonces es si es posible la transgresión mediante lo melodramático y la fantasía, que supuestamente, tanto desde la academia como desde el conocimiento popular, solo proveen una forma de escapismo frente a la realidad. Este capítulo busca plantear cómo a través de su fantasía y los actos melodramáticos, la Loca del Frente es transgresora, pues su modo de vida refleja la ruptura de la sociedad desde su microespacio, lo que visibiliza el quiebre a nivel del tiempo histórico, con la dictadura y lo que esta impone a los cuerpos.



2. Del imaginario “pasivo” al “activo”: lo melodramático y la fantasía

Al igual que la imaginación, lo melodramático y la fantasía son formas que parten de la emoción como eje y que, por lo tanto, de acuerdo al orden platónico, se apartan del raciocinio y de los principios lógicos que deben regir la conducta humana. Debido a esto, el melodrama como género solía tener una reputación negativa por su asociación al espacio de lo femenino, es decir, a su enfoque en la emocionalidad y lo privado. Esta aproximación, de acuerdo con Jonna Eagle, situaba al melodrama como un exceso “no-normativo”, sinónimo de lo superfluo y del escapismo (7).

Asimismo, este campo semántico asociaba a lo melodramático y a la fantasía a lo “pasivo”, es decir, aquello que realmente no puede generar un cambio esencial, puesto que absorbe los sucesos sin generar resistencia alguna. En el caso de *Tengo miedo torero*, sin embargo, se torna necesario interrogar cómo lo femenino asociado a lo melodramático y la fantasía escapa el imaginario pasivo que se le busca adjudicar de manera estereotípica, incluso sin salir del ámbito de lo privado. Antes de dejar sus raíces apolíticas, la Loca ya es una figura transgresora desde el espacio privado.

Su uso de la fantasía y lo melodramático a favor de su supervivencia, así como de su constante bienestar psicológico, será la clave de cómo la Loca transgrede la heteronorma y cómo, eventualmente, esta disposición hacia la emoción será capaz de trasladarse hacia el espacio público. Por eso, es fundamental considerar el estudio de las potencialidades transgresoras de la fantasía melodramática, pues si bien no analizan aspectos del tiempo histórico, visibilizan problemas sociales que están firmemente enraizados en la realidad social. Con ese fin, la primera parte de esta sección lidia con el uso de los conceptos de lo melodramático y fantasía que se da en esta tesis, así como un análisis de su apartamiento del concepto de pasividad.

2.1. Lo melodramático y cuestiones hiperbólicas

Según el diccionario de teatro de Patrice Pavis, lo melodramático es aquello que “produce un efecto de exageración y exceso de sentimientos en el texto, la actuación o la puesta en escena” (1983). Continúa el texto remarcando que, asimismo, “abunda en construcciones retóricamente complejas, en términos raros y afectados, locuciones que manifiestan la emotividad y la inorganicidad estructural de la frase”, con lo que describe el lenguaje usual de los melodramas y, también, el lenguaje de *Tengo miedo torero*.

Un elemento fundamental en la descripción que se realiza del melodrama y lo melodramático es el nivel de artificialidad, es decir, el nivel en que se percibe lo poco orgánico del lenguaje, de la escena y la actuación presentada. En el caso de *Tengo miedo torero*, estas características se reflejan tanto en un nivel lingüístico, lleno de jergas y de creaciones lingüísticas destinadas a embellecer las múltiples acepciones de maricón, *mariflora* o *mariflauta*, como en un nivel narrativo, lo que se verá en la siguiente sección. De ahí que se torne necesario considerar dos aspectos básicos de lo melodramático con respecto a su uso en el texto.

En primer lugar, se ha de considerar que lo melodramático, si bien atraviesa los géneros con una flexibilidad que torna imposible considerar dicha estética como un género único, tiene siempre una base en lo real. La antítesis entre la realidad y el melodrama parte de una concepción reducida de este, ya que lo considera un “género”, lo que implica una rigidez y una separación de la realidad que no existe per se en sus formas narrativas dominantes, como las telenovelas y las comedias románticas. Los elementos más comunes en estas formas se desprenden necesariamente de la sociedad en que se desarrollan, puesto que tienen un interés marcado en la vida cotidiana. Si bien se enfoca eminentemente en la familia y la vida interna de una comunidad particular, este foco reducido no implica que no se reproduzcan en el interior de estos espacios patrones dominantes en la sociedad o críticas contra las sociedades que albergan estos núcleos.

El enfoque en lo privado, por tanto, no implica que el tiempo histórico se desvanezca de las historias narradas, sino que plantea un tratamiento de este desde lo privado y lo emocional. En ese sentido, el tiempo histórico y las circunstancias sociopolíticas solo son apreciadas en cuanto afectan directamente a los protagonistas, lo que simultáneamente visibiliza y permite una forma de procesar la historia reciente o la realidad social en cuestión que depende profundamente de la empatía o la compasión. Así, el melodrama y su enfoque en lo privado demanda que toda política se desprenda de una relación emocional con el sujeto.

Por lo tanto, esta empatía no se reduce solo a los personajes, sino que hace posible dicha experiencia al espectador, que se siente reflejado e identificado con los protagonistas y aquello que los afecta física o emocionalmente. Este lazo es la causa por la cual se considera escapista, pero no solo como una forma de evadir la realidad, sino también como una forma de visibilizar las inestabilidades de la sociedad reflejada. Los

silencios y las alusiones breves también son huellas del “tiempo histórico” y signos de que el lenguaje melodramático también puede analizar y procesar con el lector esas inestabilidades en cuestión.

En segundo lugar, lo melodramático tiende a exceder los “principios de la realidad”, ya que como menciona Thomas Elsaesser, tiene una ambigüedad inherente, al posibilitar tanto una toma de conciencia como el escapismo más completo, según se evalúe (1991: 73). Esto quiere decir que, que a través de la desmesura emocional, física, histórica de los personajes y de la narrativa en sí, lo melodramático genera un registro propio de cómo entender el mundo a través de las emociones y a través de un lenguaje en particular. De ahí que la Loca del Frente trate de provocarse el llanto al abrir los caños de agua, para permitirle una salida a la emoción de su pecho, y de ahí su vulnerabilidad, que atrae y asombra a Carlos, que no puede creer el nivel de entrega posible, ni los códigos de amor melodramático. Por eso es que la Loca lo atrapa con su “comedia”, ya que Carlos entra en el juego de aquella que transgrede la misma realidad al usar lo melodramático como estrategia de supervivencia.

Por lo tanto, si bien lo melodramático está en contacto con la realidad, la excede en su capacidad de retratarla sin los límites de propiedad, medida y verosimilitud emocional del arte “mayor”, aclara Peter Brooks (1995:41). Este exceso desconcierta a la autoridad, desde un correlato ficcional y real, como se puede observar por el uso de protestas como los besos públicos que realizan colectivos LGBTI frente a las iglesias, o por el funcionamiento del llanto como herramienta de apaciguamiento. La emoción desbordada o histérica no tiene lugar dentro del espacio público, pues la medida es la norma cotidiana.

Lo melodramático, por tanto, tiene lugares asociados como norma, el interior de la casa, los espacios religiosos, donde la emoción es el régimen fundamental. De ahí que el llanto a gritos de un niño en su casa sea distinto del llanto a gritos de un niño en medio de una clase, así como el llanto desconsolado de una mujer adulta en un velorio será distinto del llanto desconsolado de una mujer en una marcha por los desaparecidos de un régimen dictatorial. La medida en que el llanto u otra demostración melodramática son considerados normales o fuera de la norma se rige entonces también por los espacios en los que suceden y lo que buscan obtener de dicha performance.

Lo melodramático, en ese sentido, excede la realidad normativa, puesto que impone un registro distinto, que a través de la emoción comprende la vida de una perspectiva particular, de la que se puede desprender una política con una sensibilidad distinta. Para Annabel Martin, el melodrama tiene, por lo tanto, una dimensión política, ya que es “una epistemología del grito, es decir, una forma de conocer y de aprehender el mundo bajo las coordenadas de lo hiperbólico, pero de un grito que otorga una cara política a la disonancia y al reclamo de justicia” (citado en Larrosa s.p). Así, lo melodramático excede la realidad no solo desde un punto de vista representativo sino también en un correlato real, es decir, puede reflejar una búsqueda de cambio y, asimismo, habilitar el cambio desde el espectador. Esto se debe a que al ser una visión y una posibilidad de comprensión a través de las emociones, no solo funge una función de escapismo, sino que incluso desde esta aparente evasión, visibiliza aquello de lo que se escapa, y es en sí mismo, un síntoma de la inestabilidad de la sociedad civil.

El lenguaje melodramático utilizado por la Loca lejos de presentar una estética únicamente artística o motivada únicamente por el placer, se aparta de lo pasivo debido a su potencial transgresor, pues señala la inestabilidad de la sociedad en la que existe. Los rumores de la gente del barrio a su llegada, las descripciones del abuso que experimenta por su identidad, ilustrado en jerga mariflora y excesiva, al mismo tiempo hace común y resalta la experiencia particular de ser marica en el Chile de la dictadura. La visibilización de los binarios y de la rigidez del régimen con respecto a la diversidad sexual solo son posibles en la existencia de un ser que implícitamente cuestiona ambos planteamientos, alterando la apariencia de orden y conformidad en una sociedad coaccionada.

2.2. La fantasía y la crítica a la dominación

Sin embargo, es vital considerar que el melodrama en *Tengo miedo torero* no existe aislado de la fantasía, sino que es uno de los elementos que la construye. La Loca del Frente fantasea que es una estrella de Hollywood, arregla su casa con aires de la Pérgola de las Flores y para desarrollar esta fantasía reproduce acciones melodramáticas, extraídas de las telenovelas y del cine del *womens film*, con protagonistas como Jayne Mansfield. Y de la misma manera en que lo melodramático no reproduce el estereotipo de pasividad y escapismo, la fantasía que desarrolla la Loca en *Tengo miedo torero* tampoco puede ser considerada una forma de evasión simplista.

Como señala Marcia Westkott, la fantasía doméstica, aquella en que incurren sujetos oprimidos, como amas de casa, hace visible una libertad que sería inalcanzable de otra manera (1977:3). Esta visibilidad se transforma en esperanza en el futuro o el presente, que, a su vez, provee al sujeto de inspiración. En ese contexto, la fantasía de un sujeto oprimido es el equivalente a una fantasía de poder, ya que permite por un momento explorar las potencialidades del sujeto, que de otra manera se ve sofocado por la opresión de la vida diaria. La fantasía se revela en ese sentido como un aliciente de supervivencia y, sobre todo, como un germen de resistencia, incluso si esta no es militante, pues hace visible la injusticia. Al imaginar un mundo mejor o una identidad alterna, mejor que la presente, el sujeto percibe las faltas en su propio mundo; por eso, Marcuse alude a la fantasía como una protesta humana contra condiciones inhumanas, puesto que se revela contra el “principio de la realidad” y la racionalidad, considerando lo placentero lo fundamental, es decir, la búsqueda de felicidad y satisfacción. Por lo tanto, la fantasía permite imaginar la realidad más allá de la “antagónica realidad humana”, es decir, más allá de los límites de la razón impuesta por la civilización en que se desarrolla el ser humano (Marcuse, 1976:155).

Así, la fantasía tiene “un auténtico valor propio” (Marcuse, 1976:155), y al elaborarse desde el melodrama, con su capacidad de entendimiento a través de la emoción, es vital considerar el potencial de estos factores para crear resistencias cotidianas. La fantasía se convertirá en una herramienta que permite al sujeto oprimido sobrevivir en un entorno a través de su capacidad de imaginación y proyección. Sin embargo, lo particular es el uso del exceso femenino, usualmente asociado a la pasividad y el escapismo, como una forma de supervivencia y de resistencia frente a la imposición sobre los cuerpos que encarna la dictadura.

Es en vista de ambos conceptos y, en particular, de la capacidad de creación de la identidad de la fantasía, que he decidido acuñar el término de “fantasía melodramática” para denominar este fenómeno en el cual el factor principal de la fantasía que engloba a la Loca es lo melodramático de marca femenina. La fantasía melodramática es una fantasía de poder, por lo tanto, que adquiere su forma de las viejas películas de Hollywood, de los boleros, y que se constituye como la base de la construcción de la identidad queer de la Loca. Es su creación, en fin, la que revela la preocupación de Lemebel con lo melodramático como una forma de rebelión inherente a la “loca”, una construcción queer.

De ahí que sea necesario explorar las múltiples maneras en que la fantasía melodramática se expresa y toma forma, como se ha mencionado, de varias fuentes de la cultura popular, con el fin de demostrar cómo esta fantasía se apropia de estas para su propio fin de supervivencia frente a una realidad dictatorial. Lemebel, así, comparte con Puig la creencia en la *imaginación* como un elemento de resistencia frente al dominio de la dictadura.



3. Las prácticas y estrategias subversivas de la fantasía melodramática

La forma en que la Loca resiste ante la realidad dictatorial y la heteronorma es, fundamentalmente, a través de la implementación de mecanismos de defensa del yo. Los mecanismos de defensa son herramientas psicológicas que el individuo utiliza para lidiar con conflictos irresueltos, restaurar el balance emocional y, esencialmente, generar su bienestar psicológico (Galor y Hentschel 2013: 120). Generalmente, actúan en situaciones de estrés o de alerta y responden a una necesidad de normalizar eventos traumáticos para permitir su procesamiento. A diferencia de las estrategias de afrontamiento, que buscan cambiar la realidad, los mecanismos de defensa distorsionan la percepción de la realidad de manera consciente sin modificar la fuente. Es decir, reinterpretan los hechos y crean fantasías que permiten que el sujeto adquiera el tiempo y la distancia necesaria para el procesamiento del evento traumático. Los mecanismos de defensa pueden, asimismo, convertirse en patológicos si se emplean en exceso, de acuerdo a la intensidad que posean, situación en que el sujeto pierde conexión con la realidad por completo.

En el caso de la Loca, su fantasía corresponde, de acuerdo con Freud, a un sueño diurno. Esto significa que la fantasía creada por ella es un mundo ideado que surge de la insatisfacción profunda en el que vierte una cantidad considerable de afecto (Freud 1907). El sueño diurno tiende a ser una proyección a futuro, que como mecanismo de defensa, suele surgir en periodos de incertidumbre o estrés, como los momentos previos a una entrevista de trabajo o la vida de un sujeto sometido al estrés minoritario.

Un ejemplo del uso de la fantasía melodramática para procesar un evento traumático se puede observar en la manera en que la violación de la Loca a manos de su padre es descrita: “Tan ardiente su cuerpo de elefante encima de mí punteando, ahógandome en la penumbra de esa pieza, en el desespero de aletear como pollo empalado, como pichón sin plumas, sin cuerpo ni valor para resistir el impacto de su nervio duro enraizándome” (2017:17). El lenguaje, que reemplaza las identidades por metáforas de exceso, *elefantes*, *pichones sin pluma*, re-significa la violencia y la enormidad del cuerpo paterno frente a la debilidad de la Loca adolescente. El lenguaje melodramático, cargado de metáforas e hipérbole, disfraza la violencia de la realidad de una manera que se extenderá a la fantasía hollywoodense de la protagonista, que al utilizar el mismo lenguaje, disimulará la diferencia entre su realidad pobre y los sueños diurnos de estrella de cine.

Sin embargo, la Loca se aparta de las formas clásicas del “fantaseo” adulto, tal como lo entiende Freud, pues modifica su entorno, para imitar una vida de estrella de Hollywood, y su vestuario, para presentar dicha imagen; es decir, su fantasía modifica activamente el espacio a partir de objetos sobre los cuales se proyecta, una característica del juego de niños. Sin embargo, si bien la literatura psicoanalítica determina como patológica dicha ruptura en adultos (Freud 1907; Galor y Hentschel 2013), la fantasía es fundamental y necesaria para la supervivencia de la Loca. Si bien el sueño diurno se filtra en la realidad hasta preservar elementos del juego infantil como la construcción de la fantasía sobre objetos cotidianos, en el caso de su casa y el uso de las cajas y tules para darle mayor realce a pesar de la ausencia de mobiliario; esta preservación hace posible que la Loca continúe su vida diaria y exista en un ambiente hostil a su identidad sin perderla y con cierto nivel de bienestar psicológico. Es una estrategia para conciliar su pasado doloroso y su presente de pobreza, no con una fantasía a futuro, sino con la actualización y realización de la fantasía, incluso si hay una consciencia de la realidad.

La Loca es consciente de que no es una estrella de Hollywood, como se revela en los momentos en que se quiebra la fantasía y trasluce la naturaleza ficticia de la performance que elabora la Loca en su vida diaria, lo cual examinaré más adelante. La fantasía melodramática, de esa manera, incluye múltiples aspectos de la vida de la Loca, desde el lenguaje mismo de su pensamiento, que se difumina en el narrador, hasta elementos físicos como su hogar, su presentación y la música que escucha y que comenta sus experiencias de vida. Ningún aspecto de la vida de la Loca queda fuera de esta fantasía, pues es una elaborada construcción que se conecta a su identidad y marca la manera en que entiende el mundo, es decir, configura lo que Kaja Silverman llama un *fantasmático*.

Entre boleros y Hollywood, la protagonista construye una fantasía que alimenta su mundo interior y lo embellece hasta el punto de marcar su lugar simbólico. Para Silverman, el fantasmático representa un mapa del deseo del sujeto, es decir, la combinación alrededor de la cual se desarrolla el ideal romántico (1992: 354). De ahí que la Loca recurra a escenas dramáticas, a figuras del amor, como diría Barthes (1978:4) en su manera de relacionarse con Carlos, lo que exploraré en la siguiente sección, y que sea consciente de su propia performance como forma de relacionarse con el otro *espectador*. Para la Loca, el mundo es un escenario de Hollywood, sin que por ello pierda conexión con Santiago y las realidades que la afectan, puesto que su manera de percibir las es a

través de sus mecanismos de defensa, de la emoción y la hipérbole. Es por ello que, como se verá en el segundo capítulo, es la emoción por los familiares de los desaparecidos lo que canaliza y da un objetivo a la orientación política de la Loca.

Asimismo, el fantasmático, también constituye, como he mencionado, el lugar simbólico del sujeto. Sin embargo, la fantasía de la Loca crea un fantasmático conflictivo, puesto que su fantasía no obedece solo a la insatisfacción, sino que se distancia profundamente de su lugar en la sociedad, el de un homosexual travesti de escasos recursos económicos. De ahí que no haya un lugar particular para la Loca, simultáneamente invisible y demasiado visible: dentro de la sociedad chilena de la dictadura, su diferencia la invisibiliza del discurso oficial de lo chileno, a la par que la convierte en un sujeto vulnerable. De ahí que su fantasía, como mecanismo de defensa, también represente una crítica de la dominación, ya que hace brevemente visible una posibilidad de vida que se ve frustrada por la dictadura y por la falta de derechos para la comunidad *queer*.

Las consecuencias de esta crítica serán, sin embargo, desarrolladas en el segundo capítulo. Ya se ha mencionado cómo la fantasía melodramática funciona como una herramienta de supervivencia para la Loca, lo que torna necesario el análisis de qué es precisamente lo que incluye esta fantasía. Para ello, se examinarán tres aspectos fundamentales en la fantasía de la Loca y las implicaciones de estas en su vida diaria: las estrellas de Hollywood, el “bolero” y los actos melodramáticos.

3.1. Una estrella de Hollywood, la casita enjoyada y la condesa

La fantasía de ser una estrella de Hollywood se caracteriza por su maleabilidad. La estrella cumple múltiples roles, pues, como plantea Gloria Domínguez, el star system se desarrolla cuando los personajes que representa la estrella adquieren elementos únicos del actor en particular, lo que hace diferente el mismo personaje actuado por un actor u otro (2015: 3). De manera similar, la Loca actúa su fantasía de manera maleable, actuando diversos títulos y roles, como princesa, condesa u otros roles de “dama elegante” (Lemebel 2017: 25) junto a Carlos.

Esto se debe a que, en palabras de Morin, la estrella de cine es “modelo y modelada, exterior e interior a la película, determinante pero determinada por él, personalidad sincrética donde no se puede distinguir a la persona real, a la persona

fabricada por la fábrica de sueños y a la persona inventada por el espectador” (Morin 1964:125), es decir, la estrella de cine se caracteriza por ser una figura fluctuante entre las expectativas que se colocan sobre ella y lo que verdaderamente es, lo que crea un híbrido en que es imposible distinguir una identidad que no sea actuada. Esta característica es utilizada por la Loca para reconciliarse con eventos particulares, a través la negación de la emoción, por ejemplo, cuando Carlos vuelve después de haberse desaparecido tres días: “¿Se te pasó el enojo? *Qué enojo. Las estrellas no conocen el enojo, no tenemos derecho*” (2017:57, énfasis propio). En este caso, la figura de la estrella de cine es concebida en plenitud, con las ventajas y desventajas asociadas a la fama que involucra, entre las cuales la Loca enfoca la constancia de la actuación. La *diva* no tiene derecho a enfadarse, pues se debe a su público y a su actuación. Encerrada en su propia ficción, la Loca tampoco puede enfadarse con Carlos, al menos no ante su vista.

Así mismo, es utilizada como forma de escenificar lo cotidiano, lo que sucede al momento de su huida de Santiago después del atentado: “Ella no tenía documentos, nunca había usado documentos, y si venían a pedírselos, les contestaría que *las estrellas no usaban esas cosas*” (2017: 191). Nuevamente, la figura de la estrella de cine funciona como una actuación que escuda las emociones de la Loca. De la misma manera en que reprime su enojo para conservar la presencia de Carlos, en el caso de ser interrogada acudiría a la misma herramienta: la actuación constante. Ya sea en su vida privada o frente a la autoridad, la estrella de cine es invulnerable en tanto permanezca dentro de su ficción.

Por eso, en primer lugar, es vital considerar que las estrellas de cine, las *divas*, son un referente significativo en la obra de Pedro Lemebel, tanto en sus crónicas, como *Loco afán* y *La esquina es mi corazón*, así como en sus performances disidentes. Jarpa, en un texto sobre el “devenir diva” que atraviesa la performance de Lemebel, analiza la apropiación de este símbolo capitalista, heterosexual y normativo que a través de la parodia y de la imitación permite que la ira o la dicha pueda devenir, transformarse en propia del sujeto (Jarpa 2017:15). La Loca, por tanto, apropia la actuación de la estrella de cine por encima de lo cotidiano, como el enojo o el uso de documentos. El excepcionalismo y la artificialidad de la cultura de la celebridad son transformados en un mecanismo de defensa para un sujeto marginalizado. Así, cuando Lemebel posa, en *Caimán* (Figura 1), sobre telas vino y roja, con un caimán disecado en sus brazos, evoca las finas joyas de la Doña, María Félix, y apropia la furia del símbolo, lo “deslenguado” asociado a la diva. Esto se replica en el lenguaje melodramático, algo que también se

refleja en su obra literaria, particularmente en *Tengo miedo torero*, pues se debe considerar que la Loca tiene un referente cinematográfico particular, que se puede apreciar en un fragmento: “Buscando el sombrero amarillo, que estaba segura que lo había guardado allí, en esas cajas, con los guantes de puntitos también amarillos y las gafas negras con brillitos como Jane Mansfield (sic) en esa película (...)” (2017: 24). Cuando la Loca busca construir su fantasía de “dama elegante”, su imaginario se centra en las divas de Hollywood, específicamente en Jayne Mansfield en los women’s film de los años 50, con gafas negras con brillos, a la moda y poderosa. La manera en que su fantasía se afianza sobre objetos, como el sombrero amarillo o los guantes que la hacen parecer más una señorita, se une al melodrama actuado, como cuando ya en el Cajón del Maipo posa para la cámara de Carlos “de medio lado, de medio perfil, a medio sentar, con los muslos apretados para que la brisa imaginaria no levantara su pollera también imaginaria” (2017: 29). La actuación es resaltada a lo largo de la novela, como también se enfatiza en las líneas siguientes: “Así, tan quieta, tan Cleopatra erguida frente a Marco Antonio. Tan Salomé recatada de velos para el Bautista” (29), que resalta no solo la seducción envuelta en la figura de la *diva*, que fantasea la Loca, sino la imitación y los lugares comunes del amor entre la joven hedonista y el hombre con una misión superior.



Figura 1: *Caimán* (Marinello 1990)

Esta actuación, como se ha mencionado, se enriquece del universo del women’s film, representado por la figura de Jayne Mansfield. Es vital recordar, entonces, que Jeanine Basinger plantea que hay tres aspectos centrales al women’s film: el protagonismo completo de la mujer, la centralidad del amor y, finalmente, el hecho de que la protagonista ha de elegir entre dos opciones imposibles de conciliar, una de las cuales siempre es el amor (1993: 17). La esencia del women’s film se halla, por lo tanto, en cómo la Loca configura su historia de amor como imitadora de estas historias

domésticas. Al situarse a sí misma como protagonista absoluta y a Carlos como el objeto central de su afecto, aquel que la lleva a descubrir la realidad social de Chile y a desarrollar una nueva consciencia producto de su amor, la Loca realiza el casting a la usanza del women's film y reproduce las "prácticas de identificación" que identifica Jackey Stacey en "Feminine Fascinations: Forms of Identification in Star–Audience Relations" (1999).

La Loca *imita*, busca asemejarse a las protagonistas del women's film, con sus actitudes, con su casa adornada, sus anteojos de brillitos a la Jayne Mansfield en Roma, y en esta imitación, es posible apreciar la influencia de esta forma de cine en la narrativa de Lemebel, que replica incluso el tercer elemento central del women's film en la historia de la Loca, que decide permanecer en Chile cuando Carlos le ofrece huir con él a Cuba. A la usanza de las estrellas del women's film, la Loca toma la decisión que la regresa al orden: Santiago y su permanencia en Chile, su vuelta a la realidad sin amante.

Su *imitación*, una de las prácticas de identificación que Stacey plantea, que pertenece al grupo de prácticas que se dan fuera del cine, implica un proceso de transformación, que se basa en elementos físicos, como el cambio de ropa, las polleras imaginarias, los anteojos, entre otros (201). Así, desde su fantasía, la Loca se protege de la realidad social de la dictadura y del impacto que esta tiene en su propia diferencia. De ahí que proyecte esta fantasía en su hogar, para crear un espacio apartado de la ciudad como lugar de batalla, como se describe a Santiago desde las primeras páginas. En medio de una ciudad en guerra, con llantas humeantes y las voces de las marchas constantes, su hogar es un espacio donde reina la fantasía y la aísla de dicha realidad política. Es en su hogar que la Loca halla su máxima expresión, pues es el lugar donde su fantasía de estrella de cine alcanza los objetos y sus propios actos, puesto que la decora a su satisfacción a partir de elementos de su propia realidad. Es en este espacio donde se dan casi la totalidad de las figuras románticas con Carlos. De ahí que sea necesario analizar cómo se construye esta fantasía:

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 esas mantillas de Manila que colgaban del piano invisible. Esos *flecos, encajes y joropos de tul* que envolvían los cajones usados como mobiliario. Esas cajas tan pesadas que mandó a guardar ese joven que conoció en el almacén, aquel muchacho tan buenmozo que le pidió el favor (2017: 12, énfasis propio).

Como se puede observar, la novela revela la importancia del diseño de dicho hogar para la Loca, aunque sea un “escombros terremotoado de la esquina” (2017: 10), y haya estado muchos años abandonado antes de que llegara ella, al denominarla su “tibiaza” y, por tanto, asociarla al panorama emocional de la Loca y a su cuerpo sensible. La tibiaza, la sensibilidad y humanidad de este personaje se expresan en su totalidad dentro de las cuatro paredes de esa casa, en su refugio fantástico de una ciudad que la rechaza. Así, su sueño diurno le permite resistir. De ahí que los momentos más reveladores de la Loca, en que se hace patente que es consciente de la realidad externa y de su situación económica y amorosa, como cuando declama su diatriba contra Carlos o cuando trata de provocarse el llanto después de su partida, se den en la casa. Ahí es donde la fantasía melodramática puede hacer crisis, algo que no se da en otros espacios de la novela como la calle, la casa de la señora Catita o la casa de su amiga Rana. La casa enjoyada es al mismo tiempo elemento de la fantasía y espacio seguro que permite que la Loca se desprenda de esta en sus momentos de debilidad.

Sin embargo, su función usual es ser un elemento de la fantasía melodramática; al “decorar sus muros como torta nupcial”, la Loca cubre todo vestigio de pobreza en la casa con adornos, plantas, mantillas fingiendo la casa de riqueza que en realidad no posee, con el fin de proyectar una escenografía satisfactoria para su propia fantasía. La Loca, si bien es consciente de su propia pobreza, lo que se torna evidente con los quiebres de la fantasía a lo largo del texto, utiliza el embellecimiento de la *diva* como un mecanismo de defensa que la ayuda a mantener una estabilidad emocional y un bienestar psicológico que difícilmente conservaría ante la realidad de los hechos. De ahí la necesidad de diseñar el lugar:

Al correr los tibios aires de agosto la casa era un chiche¹. *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. Las cajas y los cajones se habían convertido en cómodos tronos, sillones y divanes (...) (2017: 14-15, énfasis propio)

Es vital contemplar entonces la adaptabilidad que esta fantasía le da, puesto que la misma maleabilidad que la lleva a despertar refunfuñando, a reclamar que “No son horas para despertar a una condesa” (2017: 21), la lleva a diseñar su hogar alrededor de

¹ En la jerga chilena, se refiere a una cosa delicada, bonita y pequeña.

las cajas que le brinda Carlos, sin que sepa inicialmente que esas mismas cajas traen dentro de su hogar la misma realidad que ha buscado rechazar a través de la ignorancia de la Radio Cooperativa y la evasión de los temas políticos. Sin embargo, esta adaptabilidad permanece dentro de los límites de su fantasía de diva de Hollywood, al imitar en su hogar “aires Hollywoodenses” a través del exotismo y de la variedad de flores, tantas que imitan a un mercado de flores de antaño. Esta comparación de exotismo, presente también en el uso de “palacio oriental” para describir el efecto de los tules, se conecta asimismo con la descripción de a la Loca como Cleopatra, ya que refuerza su naturaleza extraña dentro del pequeño barrio de clase baja en el que se asienta, así como, en la misma sociedad, a la que no pertenece por completo debido a su diferencia. Así, la “casita enjoyada” (2017: 15) es un reflejo de su sueño diurno:

Ni que te fueras a despedir, parece que te estuvieras despidiendo para siempre. En estas cosas nunca se sabe, *contestó el chico sin disimular la amargura*, pero para qué pensar en eso. Ando en el auto, ¿quieres que vayamos a alguna parte? *Llévame a la luna*, como dice la canción, y a propósito de la canción, tengo que devolver el tocadiscos que me prestaron para tu cumpleaños, es cerca de Recoleta, donde viven unas amigas. *¿Podría llevarme, señor cochero, por favor? Con todo gusto, princesa*, la carroza la está esperando, y soltaron la frescura de sus risas libres, mientras bajaban la escalera con ademanes reales para subirse al auto estacionado en la puerta. (136, énfasis propio)

Frente a la realidad de la tensión política y la duda respecto a la seguridad de Carlos, la fantasía melodramática toma el espacio de la risa y de la libertad. La Loca no quiere estar seria, trata de impedir dentro de lo posible el percatarse de la realidad, que solo llega a ella después de que Carlos entra en su vida y la lleva a escuchar la radio Cooperativa con su insistencia en oír las noticias. De la misma manera que los adornos cubren las cajas de armas de Carlos y los huecos en las paredes, de la misma manera en que la Loca pretende no percatarse de los planes de Carlos hasta que el abandono parece inminente, se aferra a la fantasía de la “princesa” como desfogue, una manera de evadir la conciencia del peligro que ahora conoce completamente. La fantasía de clase, esgrimida por un travesti pobre y homosexual, rompe la realidad que acecha, creando un espacio de “risas libres, ademanes reales”, de performance que recrea una escena, una película, un momento, en fin, de dicha despreocupada, fuera del alcance real de los protagonistas. La mención de la canción “Llévame a la luna” enfatiza lo inalcanzable del espacio idílico, que no puede mantenerse.

Cabe resaltar que la Loca no es la única que entra en el juego. Carlos, revolucionario, impávido, no rehúye el valor de fantasía y de la imaginación como estrategias de supervivencia. Se debe a Chile, a la “Patria suya”, pero la presencia de la Loca le permite respirar, incluso cuando lo confunde y genera sentimientos en él que ninguna otra mujer ha provocado (34). La fantasía melodramática, entonces, es mutua. Esta condición es la que revela el proyecto de izquierda que plantea Lemebel en la obra: una izquierda que incluye, el “pedazo de cielo rojo” que reclama en el manifiesto “Hablo por mi diferencia” y la izquierda que pedía Perlongher cuando se marchó del Partido Obrero. Mientras que en Puig se plantea una izquierda completamente desconfiada, que se refleja en el asesinato de Molina cuando se teme que vaya a ser capturado por la policía, en Lemebel la Loca es rescatada por el Frente, incluso si es solo por proteger sus secretos. En oposición al asesinato porque los “maricones cantan”, la protección de intereses mutuos, la supervivencia y el secreto.

Es justamente en las consecuencias del atentado cuando se vuelve a apreciar este escapismo, precisamente por el conflicto que devela. La fantasía mutua de los amantes de *Tengo miedo torero* es, en última instancia, la fantasía de la Loca que Carlos acepta y consume. En la escena siguiente, el Frente ya ha sacado a la Loca de Santiago y le permiten encontrarse con Carlos en un pueblito cercano, donde este usa por primera vez la frase secreta que habían acordado, por si alguna vez debían usar un código: *Tengo miedo torero*. Deciden entonces hacer un picnic, para despedirse:

Carlos regresó en un santiamén cargado de paquetes. Y se quedó embobado mirando el mantel, las servilletas y el ramo de flores silvestres que las manos de la loca habían arreglado en unas conchas de mariscos.

¡Qué elegancia!, suspiró el chico con admiración. *Usted, princesa, de la nada construye un reino. Hay que tener dignidad para vivir, señor cochero.* (199, énfasis propio)

El mantel al que se refiere el fragmento es el mantel en el que Carlos y la Loca tuvieron su primer picnic, en el Cajón del Maipo. El mantel tendrá un valor significativo a lo largo de la obra, pues es una prenda que había sido hecha a pedido de una dama aristócrata, la señora Catita, quien la quería para el 11 de septiembre, día en que tendría una cena con el dictador y su séquito en celebración del golpe de Estado a Allende. Es este el mantel que iba a entregar la Loca cuando se percata de que no quiere que el dictador y la violencia sangrienta que representa esté cerca de un mantel que ahora guarda memorias tan hermosas para ella, de Carlos y esa mañana en el Cajón del Maipo. Es el

mantel que finalmente no entrega y conserva para sí. De ahí la importancia de su presencia en la mesa, como cierre de un ciclo, y sobre todo como elemento de la fantasía. Es vital entonces lo que señala Carlos, no solo por la adaptabilidad de la Loca, con las flores y las conchas marinas, sino en su capacidad de infundir poder a la fantasía. Lo que podría haber sido un último almuerzo pasajero es revestido de importancia, es una cita, es una despedida formal de princesa a cochero, es un final digno. Ya se ha elaborado previamente sobre la posición social de la Loca como pobre, travesti, homosexual, vieja, con un pasado que es enmarcado como trágico, doloroso. La fantasía melodramática, entonces, no solo marcará cómo se relaciona con el mundo, sino la manera en que sobrevive en un espacio agreste e inhóspito para “su diferencia”, reclamando una dignidad que le dará las herramientas para su desarrollo político.

Es por eso que en el ambiente marcial de la dictadura, de la masculinidad dominante rígida y el clima de inseguridad reinante, la Loca se refugia en su casa de la esquina, adornando su hogar de flores, manteles y otras decoraciones “superfluas”, creando un espacio en que su existencia disidente sea posible. Una ficción, en fin, que se vive en el espacio privado, y que solo surgirá en el espacio público después de su despertar político, y para apoyar a Carlos. Estas ficciones, por tanto, inicialmente heterosexuales y de clase alta son reapropiadas por un travesti homosexual y pobre.

Finalmente, la fantasía de las estrellas de cine funciona como una estrategia de supervivencia por su capacidad de embellecer las circunstancias que, bajo otras perspectivas, podrían ser trágicas o fraguadas de incertidumbre.

3.2. El bolero de la Loca, la reescritura del discurso heterosexual

En una estrategia similar, la Loca reapropia el bolero, melodía considerada femenina por su carga melodramática y sus temas sentimentales, ya que plantea una masculinidad vulnerable. Para comprender la naturaleza de dicha reapropiación, es vital considerar que el bolero, clásicamente, reproduce lo que el discurso hegemónico dicta sobre ser mujer u hombre desde un plano romántico, desde la voz masculina que le canta a una mujer (Fernández 2001: 435). De esta manera, el bolero seguiría los temas del amor cortés, la pérdida de la amada, la lejanía de esta, el amor no correspondido, entre otras, situando al hombre como la voz narrativa de la vulnerabilidad. Sin embargo, a pesar

de este espacio de vulnerabilidad, el rol de la mujer y la conservación de las relaciones de poder habituales hacen que este no cobre un valor contestatario respecto a la heteronormatividad reinante. En contraste, lo que se observa con respecto al uso del bolero en *Tengo miedo torero* entraría en la categoría de lo que Robert Strongman denomina “bolereo”, es decir, la apropiación de la narrativa heterosexual del bolero para hacer lugar a la existencia queer (2007: 7).

El bolero en la novela es ineludible, presente desde el título que alude al bolero homónimo de Lola Flores, y será un hilo que marcará la evolución de la relación entre Carlos y la Loca hasta el final de la obra, como signo de complicidad, reflejo de la situación política que viven y el rol ambivalente de la Loca como estrella de cine, condesa o princesa. Es de especial significado el estribillo de dicho bolero, puesto que a lo largo de la obra se utilizan diversos fragmentos de boleros, que pueden ser bien estribillos o estrofas, a veces directamente relacionados con la emoción específica del pasaje, lo que no solo crea una atmósfera, sino que permite un análisis más detallado de las emociones de la Loca, y otras veces, sirve como aviso de lo que ha de venir.

El primer uso de los versos de *Tengo miedo torero* en la novela se da en el cumpleaños de Carlos, después de una fiesta sorpresa que la Loca ha organizado para él, junto con los niños del barrio. Una vez que los niños se han marchado, solo quedan ambos, y la Loca coloca la canción en el tocadiscos. Esta ocasión es notable por el cambio de la letra, que originalmente es “*Tengo miedo, torero/ De que el borde de la tarde, el temido grito flote*”, pero que se halla en la novela como ““*¡Tengo miedo torero/ tengo miedo que en la tarde/ tu risa flote!*”. Es la reapropiación más visible, el cambio directo de la letra de la tragedia, del temor de la derrota, a un sonido considerablemente más benigno: una risa. Sin embargo, el temor permanece. Este episodio es posterior al arranque de furia de la Loca en que revela su sospecha de ser usada, y, precisamente por eso permite un vistazo directo a sus emociones.

Mientras la versión original del bolero presenta un temor a la muerte, el bolero en la novela revela un temor a la burla, considerablemente más cercano al imaginario de la Loca, consciente de su amor por Carlos y de la ausencia de una reciprocidad completa. Se halla entonces una estrategia de apropiación, que recoge el relato oficial y lo modifica y adapta a la historia personal de la protagonista. Esta reescritura disidente no será frecuente a lo largo de la obra, pero marca el comienzo de dos estrategias destinadas a

“bolerear” la narrativa, como diría Strongman. El relato personal queer hará del bolero su lugar de enunciación, modificando profundamente la matriz heteronormativa del género musical. Eventualmente, este bolero se transformará en las palabras de seña entre la Loca y Carlos, una vez que esta revele lo que sabe sobre las actividades del estudiante, y después del atentado, cuando el Frente Patriótico se da a la fuga. Así, esta relación marca el uso de otros boleros en la obra, por cuanto es una de las maneras de la Loca de interpretar y adjudicar valor a su relación con Carlos. En momentos idílicos, en momentos de furia o en la ausencia, el bolero se verá profundamente relacionado con la relación romántica en la novela, lo que será un aspecto fundamental para su reapropiación.

La segunda estrategia de apropiación, aparte de la reescritura disidente, será la deconstrucción genérica del bolero. Como se ha establecido previamente, el bolero reproduce el sistema binario, incluso cuando adjudica la vulnerabilidad a la voz masculina. Sin embargo, la Loca no se construye como hombre, sino como sujeto queer. Su voz no refleja la vulnerabilidad masculina o lo masculino conquistador, sino que difumina los límites entre lo binario, puesto que fluctúa entre ambos. De esa manera, la matriz heterosexual del bolero es cuestionada, tanto por la voz narrativa, como por la naturaleza del receptor. El objeto y la relación de poder entre ambos son alterados profundamente, como se puede observar en el uso del bolero ranchero “Media vuelta”. La voz “maricucha” de la Loca canta “porque quieras o no yo soy tu dueño”, lo que sitúa a Carlos, la masculinidad de izquierda, estudiante y revolucionario, como el objeto de deseo sometido, que, como dice la canción, se va porque la Loca quiere que se vaya. La reinterpretación de los hechos iniciales, en que Carlos se marcha apresuradamente dejando a la protagonista abruptamente, deposita el poder en manos de la Loca, quien a través del bolero recupera el control de una narrativa en la que tiene muy poco poder real. Así, Carlos puede marcharse, mientras vuelva a la vera de la Loca. Con la introducción de una voz narrativa queer, incluso si las marcas de género permanecen, pierden la estructura binaria preestablecida para dar paso a una opacidad que permite la existencia de lo queer y de lo disidente.

Paralelamente, Strongman plantea en su estudio sobre las técnicas del *bolereo*, que en el resurgimiento de bolero en los noventa, surge una perspectiva de multiplicidad genérica con autoras como Chavela Vargas y Toña La Negra, y ello se refleja en la mayoría de los fragmentos de bolero de la obra, carentes de marca genérica femenina o masculina (2007: 6). Uno de los ejemplos es el bolero “Un día de sol” de Cecilia Pantoja,

citado en la novela la noche antes de que La Loca y Carlos se vayan de día campestre, mientras esta piensa en cómo será el día de mañana, ansiosa y entusiasmada: “*Porque eres y serás para mi alma / un día de sol, eso eres tú*” (2017: 24). Si bien la cantante es mujer, debido a la ausencia de marcadores de género, las múltiples reinterpretaciones de esta canción, como la de Alberto Cortez, cantautor argentino, reproducirán la multiplicidad genérica que remarca Strongman. En este contexto particular, el bolero refuerza la identificación de Carlos con el día de sol, con la alegría y el riesgo que eso significa para la Loca, que lleva un sombrero por si “el sol pega muy fuerte, por el cuidado de la piel, digo yo” (2017: 40). Esta asociación prefigura ya el peligro que corre ella, no solo desde una perspectiva sentimental, sino también respecto al riesgo físico que acechará después del atentado debido a su relación con Carlos. El bolero entonces, ahonda en la presencia ambivalente de Carlos y la decisión de la Loca de correr el riesgo de todas maneras, por ahora. De esta manera, ella se apropia tanto de las figuras de poder femenino como del bolero, para la formación de una identidad queer que será la oposición directa al ideal de masculinidad que plantea la dictadura y la narrativa de Augusto Pinochet en la novela.

3.3. Los actos melodramáticos y la ruptura de la fantasía

Los actos melodramáticos que se describen en esta sección son gestos y escenas inspirados por “figuras de lenguaje amoroso”. Las figuras de lenguaje amoroso, de acuerdo a Roland Barthes, son lugares comunes, fragmentos de discurso que forman parte de una narrativa más amplia, reconocible como “amor” (1978: 4). Estas figuras se inspiran en lo percibido por los sentidos, es decir, un referente externo, que puede ser la cultura popular, y debe ser, por lo tanto, memorable. Ese referente puede ser una película, una serie, boleros, y debe reclamar una sensación de reconocimiento instantánea, una familiaridad que lleve del fragmento a la narrativa mayor.

En ese sentido, los actos melodramáticos imitan figuras reconocibles del discurso del amor presentes en el cine, en la telenovela o los boleros, como el reclamo al amante por su desamor, o la escena de la joven huyendo del amado para ser retenida por este. El nivel de artificialidad, por lo tanto, es más claro en el lenguaje empleado, que incluso es reconocido por la voz de la Loca, consciente plenamente de su uso de las escenas de telenovela, como se puede apreciar en el siguiente pasaje:

Lo había conseguido con su diálogo de comedia antigua, había logrado conmover al chiquillo, hacerlo entrar en la escena barata que representaba su loca fatal. Lentamente fue girando sus hombros hasta quedar frente a él, mirándolo con una llamarada de selva oscura. Nunca te importé ni un poquito, le susurró mordiéndose el labio. Nunca, se repitió teatrera, tragándose el nunca en un sollozo ahogado (2017: 87, énfasis propio)

La escena presente se da cuando Carlos llega a su casa, después de tres días desaparecido, para llevarse dos cajas de “libros”. Desmantela los cajones, quita “la maceta de flores plásticas, los ceniceros y la carpeta de broderí” (2017: 86) que los cubrían y está a punto de marcharse cuando la Loca lo interrumpe, porque comprende que está frente al “comienzo de algún final” (ídem), lo que la lleva a reproducir una escena cargada de figuras románticas, que reflejan un exceso femenino.

En primer lugar, es necesario considerar el uso de “diálogo de comedia antigua” y “escena barata”, como asociados a la actuación y pretensión, que, sin embargo, son la única expresión que la Loca conoce. Su emoción está permeada de fantasía melodramática al ser el lenguaje y el mundo que ella concibe. Así, el amor con Carlos es cifrado como una historia en la que ella es la protagonista y Carlos el galán, el “señor cochero” que seduce a la señora de alcurnia, la princesa, la condesa, la estrella de cine. Su fantasía de estrella de cine se torna entonces un componente vital de los actos melodramáticos, puesto que estos son la manifestación de su ruptura. Por lo tanto, los actos melodramáticos surgen cuando esta fantasía peligra, es decir, cuando se revela la realidad; son una forma de evasión que simultáneamente hace visible la necesidad de esta fantasía para la Loca:

“Amores de folletín, (...), rastrojeados en la guaracha plañidera del maricón solo, el maricón hambrientos de “besos brujos” (...), el maricón infinitamente preso por la lepra coliflora de su jaula, el maricón trululú, atrapado en su telaraña melancólica de rizos y embelecados, el maricón rífifi, entretejido, hilvanado en los respuntes de su propia trama. Tan solo, tan encapullado en su propia red, que ni siquiera podía llorar no habiendo un espectador que apreciara el esfuerzo de escenografiar una lágrima” (2017: 38)

Su lenguaje responde a una educación sentimental, a residuos hereditarios culturales sobre cómo ser mujer y qué desear como tal, pero desde la actuación, debido a ello cuando la realidad respunta como en el fragmento mostrado, la identidad femenina de la Loca se quiebra en la voz del narrador y su propia desilusión: sin un espectador, no puede llorar, no puede expresarse, pues está atrapado en su propia fantasía. Los actos

melodramáticos son, entonces, una medida de última instancia frente a la realidad. Antecedentes el colapso de la fantasía melodramática, que tiende a ser breve y subsanado rápidamente, como es patente en el caso de la marcha de Carlos y el bolero “Media vuelta”. Como una forma de recuperar el control, las letras del bolero refuerzan un poderío de la Loca sobre Carlos que en la realidad es considerablemente menor. La respuesta de la fantasía melodramática es, entonces, el bolero a la vuelta de Carlos, lo que esconde la ruptura, el enojo después de que Carlos, avisado por la Radio Cooperativa de una redada en las casas del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, se marcha sin avisar después de su mágica tarde en el Cajón del Maipo.

Sin embargo, durante la ruptura, como búsqueda de alivio, la Loca prende los caños de la casa para provocarse las lágrimas: “Nada es perfecto, se dijo cerrando la puerta, poniendo las flores en agua, abriendo todas las llaves para que ese repicar de caratas soltara el nudo fluvial en su pecho” (2017:37). La figura del llanto es, de acuerdo a Barthes, seguir las órdenes del cuerpo amoroso, ceder ante el dolor, pero más que una expresión, es un signo, una forma de convencernos de que el duelo no es una ilusión, una fantasía. Se crea, de esa manera, un mito de las lágrimas (1978:182). La parodia es clara: la lágrima es el lugar común del amor traicionado, vejado, pero la Loca, interrumpida por toda su ficción, no es capaz de llorar por más que lo intenta.

La figura del llanto queda entonces interrumpida, usurpada de su lugar común, en una inversión de valores que no permite que la Loca encuentre alivio de su congoja. La función de la fantasía melodramática, de la imitación de las figuras del amor y de la fantasía de estrella de Hollywood, se trunca. Este quiebre expone, por lo tanto, la necesidad que de esta tiene la Loca, puesto que al no poder llorar se desenlaza el amargo monólogo sobre los amores de folletín y su propia incapacidad de sentir, que expone la realidad y debe ser sofocado a la llegada de Carlos para permitir la continuidad de aquello que le trae felicidad.

4. El imaginario femenino como rebeldía

Es imposible obviar que la fantasía melodramática de la Loca parte en su totalidad de un imaginario femenino, es decir, de contenidos orientados hacia el consumo femenino de una sensibilidad comúnmente asociada con las emociones y el espacio de las lágrimas, fenómenos marcados como femeninos por la cultura popular. Es por eso que el melodrama es criticado por los “excesos” de la manipulación emocional y la asociación con lo *femenino*, de acuerdo con Linda Williams (43), mientras que solo es aceptado si se redime como “irónico”, un valor considerablemente marcado como masculino.

Sin embargo, cuando Jeanine Basinger sostiene que el women's film como una forma de educación sentimental es cuestionada por las espectadoras, reafirma que el melodrama no es meramente una imposición cultural que es aceptada sin crítica por un grupo de mujeres incapaces de resistir las moralejas (Pollarolo 2012: 8). En respuesta a las afirmaciones de autoras que reclamaban al melodrama como una escuela de la sumisión, Basinger afirma que nadie creía en el melodrama a ciegas, adjudicando un mayor sentido crítico a sus espectadoras. El imaginario femenino del melodrama, que parte de la emoción, no es pasivo ni crea pasividad en sus espectadores, pues es su ambigüedad la que hace posible tanto la resistencia como el escapismo. Por lo tanto, el enfoque está en cómo este, usualmente asociado con pasividad y vulnerabilidad, cobra valores de rebeldía y de resistencia en *Tengo miedo torero*.

Por eso, es necesario considerar el impacto de las estrellas de Hollywood y los boleros en la Loca como espectadora, especialmente considerando el espacio-tiempo que habita, Santiago de la dictadura de Augusto Pinochet, ya que la feminidad de la Loca, usada como herramienta de supervivencia a través de estrategias de poder femeninas y la reapropiación de símbolos heterosexuales, es una forma de rebelión privada, que si bien no tiene acceso al espacio político-público aún, transgrede con su sola existencia. El trastrocamiento de discursos heteronormativos para imponer la voz queer “mariflauta” de la protagonista es un gesto, en sí, de existencia frente a la inexistencia impuesta por la ley. Por lo tanto, la fantasía melodramática resiste frente a la heteronorma a través de la apropiación, que se da desde la imitación a la parodia de la imagen de estrella de cine y del bolero que reproducen dicha norma.

Esta resistencia se da de dos maneras, ambas relacionadas profundamente a la manera en que la Loca presenta su género y lo que significa para su entorno social. En primer lugar, como sostiene María del Pilar Jarpa:

“Desde la perspectiva de la parodia, la in-corporación de las divas en la performance travesti, no sólo operaría desde la expropiabilidad del discurso dominante, sino que podría abrir múltiples lugares de *resignificación subversiva*, precisamente al romper con el contexto originario en que se debía haber generado” (2017: 4).

La primera forma de resistencia es, por lo tanto, los espacios de resignificación subversiva que la Loca abre con su existencia travesti. Como se ha mencionado previamente, la imitación y parodia de estrellas de cine en su performance parte del cuerpo de una identidad queer, que difumina los límites entre lo femenino y lo masculino en su apropiación completa de dicha imagen. La masculinidad no fálica de la Loca, su homosexualidad de orientación femenina, como diría Puig, no es el contexto originario en que este discurso se genera. Al desenraizar la imagen de la diva del poder capitalista y heterosexual que la rodea, como símbolo de poder sexual, y *performarla* desde un travesti pobre y homosexual, esta cobra nuevos significados, lo que se ha observado en la sección anterior. La fantasía de poder cumplirá una función de estrategia de supervivencia a la par que representa, con la ambigüedad típica del melodrama, una resistencia activa de la Loca contra las circunstancias de su nacimiento y de su existencia, así como frente a la heteronorma que gobierna Santiago.

La segunda forma de resistencia que se da desde la feminidad en el caso de la Loca es la visibilización de identidades subordinadas a la masculinidad dominante. La Loca, a través de su feminidad, es una figura que desconcierta y sorprende a la autoridad al provenir de un sujeto físicamente masculino. Esta será una de las herramientas que la Loca usará, como se verá en el segundo capítulo, en su rebeldía política. Sin embargo, incluso antes de la rebeldía política, la existencia de la Loca como travesti en el espacio de la nación es una rebelión contra la normativa dictatorial. La representación de Augusto Pinochet a lo largo de la narración está rodeada de símbolos de masculinidad tóxica y dominante, y su sorpresa y disgusto al percatarse de que “la pareja de pololos” que vio mientras pasaba por el Cajón del Maipo eran en realidad “homosexuales”, cuando recuerda que la Loca era muy masculina para ser una mujer, habla de una heteronorma reforzada por la dictadura. Así, la Loca visibiliza toda una subcultura que sobrevive las imposiciones de la dictadura a través de la viveza local, de los cines, y que logra vivir

libremente a pesar del toque de queda y de las redadas. La inexistencia dictada por la heteronorma y por el gobierno militar se encuentra con la existencia vívida de las locas que resisten en el cuestionamiento del género y de la sexualidad.

Según Pedro Lemebel, toda minoría pasa por un devenir femenino, que es la marca minoritaria que comparte una loca, un travesti, un homosexual. Esta feminidad, por lo tanto, está en la esencia de la rebelión queer que representa la Loca en su rechazo a lo gay masculino y lo heteronormativo por igual. Como dice Lemebel mismo, “Devengo coleóptero que teje su miel negra, devengo mujer como cualquier minoría. Me complicito en su matriz de ultraje, hago alianzas con la madre indolatina y «aprendo la lengua patriarcal para maldecirla»” (*Loco afán* 2000 120). En este fragmento de *Loco afán*, se hace patente la asociación de la feminidad con aquello que se revela y se rebela en contra de la lengua patriarcal. Es solo a través de la adopción de lo femenino como pie de lucha, como alianza, que se logra maldecir la lengua patriarcal y, por lo tanto, una verdadera protesta contra la heteronorma.

De esta manera, la identidad de la Loca constituye una afirmación de Lemebel, que construye un personaje basado en su figura de protesta, en la *loca* que participó en el magnicidio, como se insinúa en la reveladora dedicatoria. De ahí que el personaje se nutra de una fantasía melodramática femenina, en alianza plena con el *devenir mujer*, *devenir loca*, *devenir travesti* del que habla también Perlongher en “El sexo de las locas” (1997: 33), como protesta frente a lo masculino, a lo dictatorial y a las imposiciones ajenas sobre el cuerpo queer. De ahí que la historia de la Loca del Frente sea una de politización progresiva, donde su transgresión inicial penetra en el espacio público, pero a través de una ética emocional en una sociedad patriarcal. La Loca esgrime lo femenino en contra de la homonormatividad y de la realidad social que la rodea, no en un acto de ignorancia, sino de rechazo consciente

Por lo tanto, si la resistencia ya existe en el espacio privado, modificado y resignificado, ¿qué podría llevarla al plano público de la resistencia política militante. ¿Es posible que la fantasía melodramática, desde su resistencia individualista, desde la transgresión de la heteronorma y de las sexualidades, tenga un efecto real en la política civil? Develar esta pregunta será, entonces, la meta del segundo capítulo.

II. El tránsito de lo privado a lo público: La Loca y la militancia política

5. Del amor a la política

5.1. Carlos y la identificación con el otro

Sara Ahmed plantea que la concepción freudiana del amor comprende el amor narcisista, vinculado con la identificación; y el anaclítico, con la idealización. La identificación es una forma de amor activa, que mueve al sujeto hacia su objeto de amor y, por lo tanto, expande el espacio del sujeto (2004:126). Esta ampliación simbólica del espacio del sujeto se refleja en la apertura de la Loca a rasgos de la identidad de Carlos que previamente eran considerados por ella con miedo y rechazo, como la resistencia al poder dictatorial y la atención a la realidad política.

Asimismo, Bennet W. Helm, en su estudio sobre la concepción del amor romántico y el yo, enfatiza que “ (...) caring about another as this person centrally involves sharing her identity; it is in terms of such sharing of another’s identity that we can understand the distinctive intimacy of love” (2009:148), lo que refuerza la importancia del compartir la identidad del ser amado, y plantea la necesidad de contemplar el amor como una forma de identificación que puede permitir una expansión de la propia identidad, es decir, que hace posible nuevas perspectivas, apartadas de la experiencia de vida individual, que solo son accesibles a través de la identificación con el otro. Esto marca un proceso a través del cual los amantes o aquellos unidos por un lazo de amor romántico comparten sus identidades, lo que los lleva a desarrollar aspectos en común y contemplar de manera distinta viejas perspectivas.

Este proceso puede aplicarse al que transita la Loca, que pasa de ser un sujeto político a uno en contacto con la realidad nacional; y debido a su identificación, en términos de Ahmed, con Carlos. Gracias a esta identificación, la Loca puede realizar cambios en su propia vida, como se aprecia en el siguiente fragmento:

De tanto oír esa radio, ella se había acostumbrado a soportarla. Es más cuando no encontraba su música preferida, cuando los bombazos cortaban la luz, cuando tenía que ponerle pilas a la radio, la voz de Sergio Campos era un bálsamo protector en esas tinieblas de guerra (...). La voz segura y amable de Sergio Campos la habitaba con la dulce añoranza de Carlos, con su fanatismo de quedarse pegado escuchando noticias. (2017: 27, énfasis mío)

En el momento en que la Loca se descubre a sí misma interesada en las noticias, su relación con Carlos apenas está iniciando, puesto que ocurre antes de que se dirijan al Cajón del Maipo, lugar acordado para su primera cita. Sin embargo, conforme pasa más tiempo con Carlos, su preocupación por las noticias crecerá, lo que representa uno de sus pasos fundamentales hacia la política. De ahí que en el fragmento citado se pueda apreciar dos momentos claves de la motivación de este incremento y su fuerte asociación con la identidad de Carlos. En primer lugar, la situación descrita por el pasaje es de alta tensión, es decir “cuando los bombazos cortaban la luz”, lo cual sitúa al lector en el momento de una ruptura de la fantasía, pues la Loca no puede recurrir a sus boleros para evadir la realidad. En su lugar, sintoniza la Radio Cooperativa, ya que “de tanto oír esa radio” se ha acostumbrado a “soportarla”.

“El Diario de la Radio Cooperativa”, programa de la Radio Cooperativa, irrumpe en la vida de la protagonista con la llegada de Carlos, que siempre escucha las noticias, sin importar cuán tristes sean, a diferencia de la Loca que prefiere, en un principio, no saber qué ocurre. Este programa, como forma de resistencia, informaba de todas las atrocidades del régimen y de sus ataques contra los derechos humanos, para así visibilizar el desorden y el caos que el Gobierno trataba de encubrir tanto a la sociedad chilena como a la comunidad internacional (Fischer 2016: 123). La pretensión de la dictadura de “reestablecer” la normalidad social y las estructuras tradicionales de poder es frustrada por la objetividad de la Radio Cooperativa. Frente a los intentos de normalización, la Radio Cooperativa revelaba la verdadera situación que atravesaba Chile, entre el horror de los desaparecidos y la información que proporcionaba sobre los ataques guerrilleros.

Este programa tiene un lugar prominente en la novela por cuanto aquello que informa determina las acciones de Carlos. Por ejemplo, cuando al volver de su excursión al Cajón del Maipo, el programa anuncia que la Central Nacional de Informaciones (CNI) ha allanado múltiples casas del FPMR y, al oírlo, Carlos se marcha a toda velocidad sin siquiera despedirse de la Loca. Asimismo, este programa es el medio principal a través del cual la Loca descubre la empatía con los desaparecidos, que se resalta líneas después del pasaje seleccionado.

El segundo momento clave, entonces, es que la Loca considere la voz de Sergio Campos, locutor principal del segmento del “Diario de la Cooperativa”, “un bálsamo protector en esas tinieblas de guerra”, como se refiere en el pasaje citado. Este consuelo

ocurre gracias a la identificación de la voz del locutor con la “añoranza de Carlos”, que “habita” a la Loca cuando la escucha. Es decir, la Loca no encuentra consuelo en la radio por las noticias o por lo que dice el locutor, sino debido a que la voz le recuerda a Carlos. El fanatismo de Carlos por las noticias es el aspecto de su identidad con el que ella comienza a identificarse, algo que se hace más notorio cuando busca las noticias después del atentado para confirmar que Carlos y sus amigos están bien.

Esta identificación de Carlos con las noticias y la política lleva a la Loca a cobrar conciencia sobre Cuba y sobre su amor a Chile, aun cuando no acepte la dedicación y los sacrificios de Carlos por la patria, ya que ridiculiza su deseo de igualdad socialista y de paz a través de risas y críticas. Esta conciencia se hace visible cuando la Loca reconoce la influencia de Carlos en su nueva concepción de la política al darse cuenta de que su amiga la Lupe, es “de derecha”. Tal postura es, para la Loca, una demostración de ignorancia;

Y por suerte para ella, *había llegado Carlos a su vida mostrándole la realidad cruel que rodeaba a los chilenos*. Ese tirano infame que mandonea al país desde La Moneda. Y nadie se atreve a cantarle las claras o a ponerle una bomba para que reviente en pedacitos (...) (2017: 121)

En este punto ya se puede establecer una posición política, puesto que la Loca es consciente de la tiranía en que se halla sumido Chile y tiene una opinión frente a la dictadura; opinión que no se limita al reconocimiento pasivo sino que reclama la acción violenta que ella no puede, o no quiere, tomar. De vital importancia es la diferencia entre la manera como Lupe y la Loca perciben la situación política. Lupe, desde un plano autorreferencial, considera las ventajas del toque de queda para la prostitución masculina y para conseguir hombres; mientras que la Loca ha cambiado y su enfoque del problema es heterorreferencial, lo cual la lleva a sentir empatía por los desaparecidos, por las víctimas de la “realidad cruel” que el Dictador ha creado en Chile.

En este sentido, se puede afirmar que la función de la fantasía melodramática evoluciona a lo largo de la obra junto a su propia consciencia y va de un inicio transgresor, pero no militante, hacia el conocimiento de la situación política de Chile y la intención de burlar a la autoridad ilegítima que representa la policía, el Dictador y otros símbolos del poder autoritario y corrupto de la época.

Este cambio, como se puede apreciar, parte de una identificación de la Loca con la identidad de Carlos, militante y de izquierda, quien influye en ella a través de la Radio

Cooperativa y de la presencia radiofónica de las marchas por los desaparecidos. Estas marchas tendrán un rol trascendente en el desarrollo de una política personal para la Loca, pues si bien se identifica con las propuestas de Carlos, desarrollará su propia subjetividad política.

5.2. La fantasía melodramática como reflejo del cambio político

Ya se ha mencionado cómo la función de la fantasía melodramática se diversifica con el cambio ideológico que atraviesa la Loca. Por ello, es vital comprender que lo melodramático es la matriz a partir de la cual ella entiende el mundo, por lo que es a través de este código que se comienza a reflejar el cambio operado en su postura política.

En efecto, de ser un individuo apolítico, que ignora la realidad social de su país, llega a un punto en el que es consciente de las injusticias y la sangre derramada por la dictadura, y este cambio, producido por el amor, se hace visible a través de la fantasía melodramática, como se puede apreciar en el siguiente fragmento:

“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 tanto balazo. Mirando a todos lados, la Loca del Frente se asustó al decir eso, porque en realidad nunca se había metido en política, pero el alegato le salió del alma. Y con *un relajamiento de felino orgullo, entornó los ojos pensando en Carlos, y lo vio sonreír alabando la proeza de su gesto*” (2017: 59, énfasis propio)

Esta es la primera escena en la que la Loca verbaliza públicamente su opinión respecto a la situación política de Chile. Y ocurre en circunstancias en las que, estando en el bus camino a entregar un mantel que ha bordado para la señora Catita, una señora casada con un general pinochetista, una vieja señora, pasajera como ella, no deja de imprecicar a los jóvenes por hacer “desórdenes y huelgas”. Frente a ese ataque, la Loca no puede “aguantar” sus palabras.

Sin embargo, en contraste con Lemebel, el actor performativo por excelencia, quien protestó públicamente contra la dictadura en el colectivo de dos personas las “Yeguas del Apocalipsis”, la Loca se asusta de sí misma por haber exteriorizado una posición política.

Para un sujeto aislado de la ciudadanía, no solo producto de la dictadura, sino también como una herramienta de supervivencia, expresar la opinión política es el despertar de una conciencia previamente rechazada. Sin embargo, este gesto no es

únicamente verbal: es físico. La Loca entorna los ojos con un “relajamiento de felino orgullo”, gesto típico de las actrices de las películas melodramáticas. La naturalización de este arrebató, por tanto, apunta al melodrama como una forma de dotar de sentido a la experiencia, pues es en la ficción de la aprobación de Carlos que surge el exceso, el “felino orgullo” frente a un acto que antes de dicha ficción, solo provoca desconocimiento del yo (Brooks 1995: xvii).

La Loca se percibe como una heroína, pues ha realizado una proeza que Carlos alabaría: esta *imaginación* es la que Lemebel enaltece como una herramienta posible de revolución, ya que la Loca normaliza su decisión de intervenir buscando así la aprobación de Carlos. Sin embargo, en esta naturalización que permite el melodrama, la Loca refuerza que este alegato “le salió del alma”; es decir, que hay una creciente identificación de sí misma con problemas que previamente no le interesaban. Esto a diferencia de su rechazo inicial a la Radio Cooperativa y su fastidio cuando los estudiantes que Carlos traía a la casa cambiaban la emisora que propalaba los boleros para sintonizarla (2017: 14).

Esta naturalización de lo político desde la fantasía se puede apreciar en el siguiente pasaje, en el cual la Loca imagina, en la sala de doña Catita, la cena que esta tendrá con los generales y el Dictador celebrando un aniversario más del 11 de septiembre. En esta escena, si bien el melodrama se aparta de su figura central, dando paso al exceso grotesco, se mantiene la polarización de lo moral oculto.

El vino rojo salpicaba el mantel, el vino lacre rezumaba en manchas de coágulos donde se ahogaban sus pajaritos, *donde inútilmente aleteaban sus querubines como insectos de hilo encharcados en ese espeso festín.* (...) Generales babeantes mordiendo la carne jugosa, mascando fieros el costillar graso, sanguinolento, que goteaba sus dientes y entintaba sus bigotes bien recortados. (...) En su ordinaria flatulencia de soltarse el cinturón para engullir las sobras. *Para hartarse de ellos mismos en el chupeteo de huesos descarnados y vísceras frescas, maquillando sus labios como payasos macabros.* Ese jugo de cadáver pintaba sus bocas, coloreaba sus risas mariconas con el rouge de la sangre que se limpiaba en la carpeta. (2017: 65)

La imagen central del horror surge de la representación de la pureza encarnada en el mantel en que la Loca y Carlos compartieron un picnic en el Cajón del Maipo. Es decir, la identificación continúa, pero en el lenguaje del exceso. En un cuadro que recuerda a una pesadilla, la Loca imagina la cena del 11 de septiembre. Pronto, la imaginación sobre

la ubicación del mantel y las copas se convierte en la metáfora de una realidad de la que la Loca es consciente, pero que aún no ha interiorizado. En su creciente preocupación por los desaparecidos, sabe intelectualmente lo que está sucediendo en la ciudad debido a la dictadura, pero no ha conectado dicho hecho con su trabajo para las señoras de los militares, por ejemplo. Y este es, justamente, el punto de quiebre, en que como forma de procesar la realidad, el melodrama marca su reconocimiento emocional y moral de dicha situación. Es decir, a través del exceso de esta escena y de la hipérbole, la Loca naturaliza lo político, lo incorpora a su forma de ver el mundo y de entender la realidad. De una postura apolítica, a una conciencia de lo político desde su identidad misma, es decir, normalizada por la fantasía melodramática, hay un proceso de identificación de por medio, que le permite interpretar lo político como lo ve Carlos – la dictadura como mal mayor--, pero desde su propia identidad. A la Loca no le basta conocer intelectualmente lo que sucede en Chile, sino que debe reconocerlo a través de sus emociones, de un vínculo relacional, para así interiorizarlo. La fantasía melodramática, así, tiene como última instancia una ética relacional. A través de esta, la Loca se torna consciente de que la dictadura corrompe las relaciones naturales, como se verá más adelante.

Para Peter Brooks, la “imaginación melodramática” representa una recuperación de lo “moral oculto”, es decir, de lo Sagrado, a través de la hipérbole y el exceso. Esto quiere decir que el melodrama es escrito como una forma de “mitificar” nuevamente la vida, dotando a los gestos, las acciones y las palabras de una metafóricidad que revele una “realidad” moral subterránea (1995: 15). En el caso de este pasaje, en el que la Loca “sueña” una cena altamente metafórica, la realidad moral se hace patente: lo positivo es el mantel, el amor entre ella y Carlos que será ahogado por la violencia de los generales, transmitida a través de la sangre y la carne derramadas. En ese sentido, no hay opción a grises: la dictadura es configurada como un mal fundamental. Justamente por ello, la sangre, la carne y el ahogamiento son los motivos más vívidos en dicha visualización, enfatizando el rol del exceso en la percepción de la realidad misma.

Me interesa destacar dos aspectos fundamentales que presenta esta escena. En primer lugar, el simbolismo de la sangre y la carne frente a las aves y los ángeles del mantel bordado, y cómo en el lenguaje melodramático del fragmento, excesivamente metafórico y de valores morales polarizados, la Loca percibe aquello de lo que ya es consciente a través de las noticias de Radio Cooperativa, las desapariciones y la preocupación de Carlos.

El derramamiento de sangre causado por la dictadura se proyecta sobre el mantel purísimo que la Loca ha bordado con sus propias manos, en un giro grotesco que conecta lo militar y lo masculino con el canibalismo y lo salvaje. A los hombres “les gusta la carne a medio asar, casi cruda, cosa que al enterrarle el cuchillo la tajada se abra como una herida” (2017:64), afirma la Loca, y la correlación entre la violencia y la versión de masculinidad que se presenta en la mesa, militar y derechista, es tajante. El contraste entre dicha masculinidad y el travestimiento que la Loca hace de ello conduce al segundo aspecto vital de dicho fragmento.

A lo largo del fragmento se presentan bocas y formas que no conforman un ser completo. Solo están relacionadas con la comida y la sangre, es decir, son cuerpos indefinidos en su crueldad y su animalidad, lo que plantea una relación con el concepto del “cuerpo grotesco” de Mijail Bajtin (1987: 25), lingüista y crítico literario ruso que en 1987 analizó la obra de de Francois Rabelois, a partir de la cual crearía los conceptos del carnaval y del cuerpo grotesco. Para Bajtin, el cuerpo grotesco es, usualmente, una imagen “proto-positiva” en el espacio carnalesco; representa la celebración de la vida en su exceso desmedido y su animalidad, especialmente enfatizada por la importancia de la boca, que devora “el mundo” a su paso. Esto, en el espacio del Carnaval, un tiempo de suspensión de la norma y de desorden que permite, finalmente, el restablecimiento del orden, tiene un valor cíclico. Sin embargo, en el texto de Lemebel, el cuerpo grotesco se percibe como un quiebre de lo natural, pues lo natural, las aves y la vida, está asociado con el mantel. En contraste, el cuerpo de los generales y las bocas que mascan fieramente las costillas se asocian a la animalidad y a la crueldad no como parte de un ciclo natural que permite el restablecimiento del orden, sino de una interrupción en que se ahoga lo divino, los querubines, y lo natural, las aves.

De manera similar, la relación de lo macabro-grotesco con el travestimiento es, en sí, una transformación de lo masculino-puro de la dictadura. A diferencia de la escena previa, en que la vieja señora del bus no desea ver más allá de aquello que la dictadura le dice, en la imaginación de la Loca la élite dictatorial se muestra como lo monstruoso revelado: la ficción de la normalidad y de la masculinidad hegemónica colapsan. Este colapso se hace patente con la metáfora de los ángeles y las aves en el mantel aleteando desesperadamente y ahogándose en la sangre: la ciudad en sí misma y todo lo positivo reflejado en el mantel, como su relación con Carlos, son sofocados por el peso de la violencia dictatorial que no deja nada vivo.

En el travestimiento del maquillaje, --que pinta sus labios, que maquilla sus labios como payasos y “las risas mariconas”--, y el exceso imaginado por la voz narrativa se realiza una crítica al régimen y su violencia desbocada, en una parodia de la hiper-masculinidad inicial. Esto es cimentado con las últimas imágenes de la ficción:

A sus ojos de loca sentimental, el blanco mantel bordado de amor lo habían convertido en un estropicio de babas y asesinatos. A sus ojos de loca hilandera, el albo lienzo era la sábana violácea de un crimen, *la mortaja empapada de patria donde naufragaban sus pájaros y angelitos* (2017: 65, énfasis propio)

Este lenguaje amenaza trascender lo melodramático, ya que el exceso en estos pasajes quiebra los límites de la realidad hasta rayar en lo grotesco. Así que si bien en el tratamiento de la Loca y en su emoción hiperbólica se asocia a lo que Peter Brooks denomina la característica fundamental del melodrama: el deseo de la expresión plena, en que nada queda sin ser verbalizado (1995: 4), es importante considerar, como se ha mencionado previamente, la relación clara con lo grotesco. En este punto Lemebel excede lo melodramático hasta llevarlo al quiebre de la emoción, el paso del exceso femenino a una emoción que trasciende género, el horror.

Sin embargo, ya he hablado sobre lo moral oculto que atribuye Brooks a lo melodramático, es decir, el subtexto ético que se impone metafóricamente sobre acciones o eventos. Esta imposición de significado es aquello que es posible apreciar en los pasajes mencionados, puesto que adhiere a un mantel una escena que en la realidad objetiva es imposible de leer. Un mantel no posee por sí solo toda la profundidad de significado, “bordado de amor”, “albo lienzo”, que se le adjudica al asociarlo con la patria destrozada y con “su cabeza de loca enamorada” (2017: 64). Entonces, como plantea Peter Brooks, se deja el dominio de la realidad para ingresar al dominio de la verdad (1995: 9), puesto que en la representación imaginada por la Loca se observa el verdadero rostro del oficialismo y la esencia de cómo esta percibe ahora la dictadura. A través de lo melodramático, por lo tanto, se percibe la verdad en un lenguaje altamente polarizado y que responde a una necesidad de exagerar la realidad, de excederla para revelar entonces lo “moral oculto”. De esta manera, el mantel no es solo un mantel, porque está asociado a su origen, a su historia en el picnic y su relación profunda con el amor y la visión que representa Carlos.

Así, la Loca procesa los actos violentos a través de una visión autorreferencial y altamente metafórica que le permite rechazar completamente dichos eventos, puesto que después de dicha *imaginación*, la Loca decide no entregarle el mantel a la señora Catita. La fantasía melodramática, en esta instancia, escapa a su función de mecanismo de defensa para pasar a ser una herramienta de entendimiento que enfrenta la realidad no para evadirla, sino para procesarla y enfrentarla de manera activa. Este cambio será fundamental para el paso de la conciencia política a la acción política.



6. La fantasía melodramática y el activismo político contra la dictadura

El potencial político de la fantasía melodramática se aprecia, finalmente, en el paso de lo privado a lo público, no solo desde un punto de interiorización y desarrollo, como se ha visto en el apartado previo, sino con acciones. Si bien Lemebel plantea la importancia de la imaginación y la fantasía para el desarrollo político, en este caso, estas no se quedan en un plano restringido a lo psicológico y lo privado, sino que atraviesan dicha división para intervenir abiertamente en el espacio público.

De esta manera, la Loca, cuya fantasía melodramática le permitía sobrevivir --lo que constituye una transgresión a un sistema que niega la existencia de la Loca y la invisibiliza--, pasa a una fase de activismo político. Entiendo por “activismo político” una resistencia civil no violenta, puesto que si bien la Loca apoya con sus acciones a un grupo armado, estas no son violentas; se fundan sobre la desobediencia de la normativa dictatorial (Quiñones 2008: 152). La Loca se resiste a empuñar armas, pero está dispuesta a visibilizar y expresar su rechazo al régimen.

Esto es especialmente revelador en el contexto del conocimiento de la Loca, quien es consciente de las actividades de Carlos, como se demuestra antes del atentado: “¿No me vas a decir que tú eres del Frente Patriótico Manuel Rodríguez? A estas alturas, murmuró Carlos, ‘somos’” (2017:129, énfasis propio). Como se puede observar en la cita, la Loca es cómplice de las acciones del FPMR porque a través de su apoyo, de ofrecer su casa como punto de reunión y de almacén, se ha logrado planear el atentado de manera segura. Sin embargo, este apoyo, nota Carlos, es casi involuntario, pues “es injusto que habiéndonos ayudado, sepas tan poco” (2017: 128). La Loca, si bien sabe que está guardando armas (2017:117), juzga que la idea de morir por algo que no sea el amor es ridícula. No cree por lo tanto en la liberación a través del sacrificio o del martirio, como se hace patente cuando conversa con Carlos después de haber coordinado un santo y seña, ahora que la Loca ya sabe a ciencia cierta que pertenece al FPMR:

Yo por ti, como dice una canción, contaría la arena del mar (con los ojos entornados). Por ti yo sería capaz de matar. Admiro la memoria que tienes para recordar canciones. Esta es antigua pero muy bonita, dice todo lo que uno puede hacer por alguien que se ama. Yo haría lo mismo, reiteró Carlos, pero por Chile. ¿Y tú crees que este país te va a agradecer que le des la vida? Me da risa, me acuerdo de Arturo Prat y me cago de la risa (2017: 137-138).

Como se puede apreciar, la Loca considera que solo el amor romántico es digno de la muerte, en oposición al amor de Carlos por la patria, el cual es ridiculizado. Entonces, no se puede decir que la violencia sea inconcebible para la Loca, o que sea su asociación con lo femenino aquello que impide que decida apoyar a Carlos en su lucha armada. Es, en realidad, su escepticismo respecto al amor a la patria lo que impide que vea la lucha política violenta como una ruta válida para sí misma, incluso a pesar de que ama a Carlos. Inicialmente, cuando decide apoyarlo, es por amor y no por una búsqueda de reforma social², lo cual se hace patente en su rechazo del idealismo de Carlos, representado por su risa burlona y la comparación con otro héroe de la patria. La Loca, por su parte, tomará otro camino de resistencia, que no implicará la noción del heroísmo clásico y el martirio.

Al considerar que la resistencia civil se caracteriza por negarse a ceder ante las expresiones de dominación, sea la manifestación que estas tomen, la postura de la Loca es vital. Como forma de acción política, la resistencia civil implica la falta de obediencia voluntaria, es decir, el retiro del *apoyo* fundamental para la subsistencia del poder (Arendt 1996: 223). Hannah Arendt plantea una diferencia esencial entre el poder y la violencia, que los torna opuestos: la violencia solo sucede en la ausencia de poder o en la fragilidad de este, pues responde a la falta de los elementos que constituyen el poder, como el *apoyo* de los sometidos, la legitimidad, el poder estructural, entre otros. Esta diferencia coloca en tensión la violencia de la Junta Militar, que no poseía el consenso ni la legitimidad necesaria para gobernar con poder sobre Chile.

Así, actos como la objetividad del Diario de Cooperativa en tiempos de represión de la libertad de expresión y la libertad de prensa responden a una resistencia no violenta que socava la autoridad de la dictadura. De la misma manera, los actos que burlan a las figuras representativas del poder dictatorial, como los militares o la policía, constituyen formas de resistencia civil en un espacio público usurpado por las fuerzas del “orden”. De esta forma, La Loca, a través de acciones directas, evade a la autoridad y la cuestiona mediante su exceso femenino. La fantasía melodramática cumplirá un nuevo propósito que está destinado al espacio público y a la protesta. Sin embargo, también habrá acciones

² La Loca no coincide con los ideales socialistas de Carlos. La conciencia de clase no es un elemento que entre en juego dentro de su despertar político, pues su propia fantasía se construye sobre el enaltecimiento de la *diva* adinerada. Su despertar político se basa en su sentimiento de compasión hacia las madres y familiares de los desaparecidos, no sobre la conciencia de clase o tendencias socialistas.

indirectas, es decir, acciones realizadas por la Loca y que tienen el efecto de burlar a la autoridad y a la sociedad, incluso cuando dicha acción haya sido involuntaria, pues representa parte de la fantasía de la protagonista. Finalmente, la Loca a través de lo melodramático y la fantasía, actúa como un sujeto político; es decir, utiliza dichas características de su identidad como armas contra un régimen opresivo y dictatorial.

6.1 Acción directa: El “exceso femenino” como recurso

Como se mencionó en el primer capítulo, el exceso femenino es una representación de lo femenino manifestado desde el gesto melodramático e hiperbólico, que busca satisfacer una fantasía de identificación femenina. Para Severo Sarduy, este exceso femenino es “ser cada vez más mujer, hasta sobrepasar el límite, yendo más allá de la mujer” (1999: 1268). Esto implica que el exceso femenino es una expresión de lo melodramático, es, decir es uno de los elementos que la Loca realiza en su fantasía melodramática con la intención de expresarse como mujer. En el caso de la acción directa, se refiere particularmente a su travestismo, puesto que se viste en faldas, en ropas catalogadas como femeninas por la sociedad, y a sus acciones melodramáticas, es decir, a su uso del cliché femenino para su propia expresión. Será precisamente este exceso femenino el que será reutilizado como un recurso para la acción política una vez que la Loca haya atravesado el proceso de la conciencia política.

La Loca utiliza la fantasía melodramática, su imagen de estrella de Hollywood, no solo para evadir a la autoridad sino para cuestionarla. Mediante una serie de acciones, destinadas a apoyar a Carlos o a salvaguardar su propia seguridad, enfatiza su exceso femenino para desconcertar a la autoridad, que al regirse por la heteronorma, se encuentra en un área gris con respecto a cómo proceder ante el sujeto *queer*. De esa manera, el exceso hace posible la protección y disimulo de la acción política frente a un sistema que niega la existencia del sujeto *queer* o que activamente lo convierte en un *otro*. Esto debido a que el exhibicionismo, por su asociación con lo femenino, lleva a que el cuerpo homosexual sea sujeto de desprecio y confusión (Silverman 1992:346), lo que permite que la autoridad la subestime.

Kaja Silverman plantea que el exceso masculino, de manera similar al exceso femenino en el cuerpo homosexual, también es una forma de expresión que puede ser leída como “femenina” debido a su asociación con el exhibicionismo. De ahí que la exhibición viril, como en el caso del look “clon de la Calle Castro”,-- en referencia al uso

de cadenas, ropa de cuero y piercings de cierto grupo de homosexuales estadounidenses en la conocida calle “gay” de San Francisco, Castro—sea considerada femenina, ya que busca representar una masculinidad exagerada, que revela su artificialidad (Silverman 1992: 346). Este exceso masculino es el que condena Lemebel en su conocida crónica, “Crónicas de Nueva York”, como fascista y brutal:

¡Ay qué dolor! Qué susto ver en la esquina ese grupo Leader's con sus moros, bigotes, cueros, bototos y *esa brutalidad fascista que te recuerdan las pandillas de machos que en Chile uno les hacia el quite, cruzaba la calle y caminaba tiesa fingiendo mirar a otro lado*. Pero aquí en el Village, en la placita frente al Bar Stonewall, abunda esa potencia masculina que *da pánico*, que te empequeñece como una mosquita latina parada en este barrio del sexo rubio (*Loco afán* 2000: 66)

Es vital considerar, entonces, la forma en que el exceso femenino de la Loca y el exceso masculino que menciona Silverman se emparentan en cuanto a las reacciones que generan: susto. Si bien el sujeto es distinto, ---en el caso del exceso masculino hay un rechazo a lo femenino que provoca una idealización de la cultura del macho y que, por lo tanto, somete y discrimina otras identidades queer—la reacción que generan es similar, pues provocan un desprecio o pánico que los invisibiliza como forma de rechazo. Mientras que el susto provoca que Lemebel cruce la calle, buscando ignorar el exceso masculino que le recuerda a las pandillas de machos, el susto que produce la Loca con su exceso femenino provoca desconcierto y duda en las figuras de poder de la dictadura, lo que lleva a su subestimación. Esta subestimación es visible cuando la Loca decide ayudar a Carlos a transportar un paquete cuyo contenido no conoce, pero sospecha. En el traslado, se cruza con una manifestación que la policía intenta reprimir. Frente al cordón policial, ocurre el siguiente diálogo:

La muralla policial la tenía enfrente, pero la loca, dura, empalada de terror ni se movió, y arriscando su nariz con una mueca imperiosa, caminó directamente al encuentro de la brutalidad policial. *¿Me deja pasar?*, le dijo al primer uniforme que tuvo enfrente. Y el paco *sorprendido ante el descaro de esta pajarraca real*, titubeó al empuñar la luma, al alzar la luma para quebrar esa porcelana altanera. *Con tanto desorden una ni siquiera puede hacer las compras del supermercado tranquila. ¿Me da permiso?*, le insistió al paco que se quedó con la luma en alto hirviendo con las ganas de aporrear esa coliflora pinturita. (125-126, énfasis propio)

En primer lugar, es necesario considerar que los lugares públicos de la ciudad son siempre espacios donde el género se manifiesta, donde su actuación es negada o legitimada (Salazar 2016: 101). En ese contexto, la Loca es una figura masculina que se

presenta de manera femenina y actúa como tal, y esto provoca una situación incierta en un espacio que se regula por las miradas de otros y su expectativa de ciertas conductas determinadas por la heteronorma. La conducta de la Loca, vestida en una falda, al enfrentarse a la policía como una “pajarraca real”, traiciona la mirada del otro, el policía en este caso, y rompe lo que Sergio Salazar denomina “la producción urbana” del espacio heterosexual (Salazar 2016: 101).

Esta “producción” se refiere a los espacios asociados a cierto género y performance particular. La ciudad, con sus restricciones heteronormativas reflejadas en el ataque a los géneros disidentes visibles, es un espacio heterosexual desde su configuración estructural. De allí que el intercambio homosexual ocurra en lugares oscuros como el cine o justo antes del toque de queda, como describe la novela. La reapropiación de lugares clandestinos a lo largo de la obra visibiliza la demarcación de la ciudad pública como heterosexual. De ahí que la presencia pública de la Loca, travestida y altanera, traicione el espacio heterosexual de la ciudad.

Por lo tanto, el desconcierto del policía frente a la “coliflora pinturita” se debe a que lo homosexual y lo travesti no pertenecen al espacio público de la ciudad. La aparición de la Loca es, por eso, la invasión de lo *queer* en un espacio previamente reservado para lo normativo, lo que provoca que el policía titubee al momento de reprimir su “homosexuada presencia”. Este titubeo refleja el quiebre del espacio heterosexual, el triunfo de la protagonista, quien utilizará su exceso femenino, para lograr cruzar la muralla policial sin daño alguno. La “pajarraca real”, visiblemente femenina y visiblemente marica, se impone sobre la violencia por el factor de sorpresa y, sobre todo, por su diferencia patente, que requiere “descaro” para expresarse como ella.

En segundo lugar, el lenguaje de la Loca destaca entre la jerga de la narrativa, porque no se encuentra en desorden o en pánico, en contraste a la mayoría de la población en medio de una protesta contra la Central Nacional de Informaciones (CNI) y el Dictador. Entre el gas lacrimógeno y la amenaza de brutalidad policial, la Loca toma la prepotencia de la señora Catita, una dama de alcurnia que por serlo tiene derecho a pasar. Desde ese rol exige respeto y reclama su derecho al libre tránsito. El contraste es vital, porque no es posible confundir a la Loca con una señora elegante, debido a lo visible y “descarada” que es su identidad *queer*. De ahí que su teatro constituya una forma de rebelión, ya que asume una invulnerabilidad que no le pertenece. Especialmente,

considerando la represión durante la dictadura y la fuerte violencia que sufrieron las minorías sexuales por la búsqueda del restablecimiento de la norma que la derecha utilizó como propaganda en contra del gobierno de Allende y como discurso de renovación (Fischer 2015: 124).

Así, su identidad *queer*, resaltada por su teatro de señora elegante, congela al “paco”, pues el deseo de violencia frente a aquello que no encaja en sus esquemas se ve frustrado ante la velocidad y la seguridad de la Loca que, como travesti, no posee la invulnerabilidad para ser altanera con un efectivo de la policía, lo que se refleja en otras instancias a lo largo de la novela, en que será agredida por las “fuerzas del orden”.

Esta conducta resuelta y activa con la que se enfrenta a la policía es la que muestra también después de haber participado en una marcha por los desaparecidos. La Loca tiene la foto de un desaparecido en el bolsillo cuando el bus en que va se cruza con una redada en la que militares inspeccionan a los pasajeros. Uno de los militares demanda que los pasajeros se separen en dos líneas, de mujeres y hombres, y entonces el narrador relata la reacción de la Loca:

Ahí le afloró lo loca en la emergencia. ¿Y usted qué espera, no sabe dónde ponerse?, le gritó el uniformado. *Tendría que partirme por la mitad para estar en las dos partes*, le contestó risueña. Así que te gustan las tunas, dijo el milico acercándosele lascivo. Entre muchas otras cosas, respondió ella con la nariz respingona. ¿Cómo cuáles? Como bordarles manteles a las señoras de los generales (2017: 170)

En el lenguaje “le afloró lo loca”, se puede notar lo que Patrice Pavis identifica como “melodramático”: “términos raros y afectados, locuciones que manifiestan la emotividad y la inorganicidad estructural de la frase” (1983); el aflorar, el surgir “de lo loca” entonces en este caso se refiere a un florecimiento o nacimiento del melodrama, del exceso femenino que caracteriza la categoría de “loca”, un término que, como se ha visto en el capítulo previo, refleja un deseo hiperbólico de reproducir lo femenino. Asimismo, el deseo de la Loca de intensificar su diferencia, al recurrir a la hipérbole de “tendría que partirme a la mitad” para referirse a su naturaleza *queer*, se hace patente en su exceso como melodramático.

Frente a la amenaza, la fantasía melodramática se vuelve hacia lo público de manera explícita, haciendo visible la diferencia a través del exhibicionismo que menciona Silverman (1992) y recurriendo nuevamente a la imagen de dama decente que se ha visto

en el ejemplo previo. La Loca recurre a su trabajo, bordar manteles para las señoras de los generales, como una forma de reafirmar su estatus y de acercar su fantasía hacia la realidad, en una acción que no habría realizado previamente, puesto que su fantasía era íntima y concentrada hacia el interior del hogar.

Por otro lado, la reacción lasciva del militar cae entonces bajo la clasificación de la hipersexualización de las minorías, un acto característico de control que se manifiesta como una forma de estigmatización, particularmente común en el caso de las mujeres negras, por ejemplo. Frente a esta, la Loca se enfrenta al símbolo del poder dictatorial, encarnado en el militar, con la fantasía melodramática, que le permite expresar su diferencia y, simultáneamente, burlar la autoridad. Es relevante considerar que la Loca utiliza este recurso para poder escapar sin ser revisada o para que no descubran la foto del desaparecido que lleva en sus bolsillos. Es decir, es un acto para diluir la tensión del encuentro y camuflar su clara culpabilidad, pues ha participado en efecto en la marcha a favor de los desaparecidos y en contra del régimen. En ese sentido, la fantasía melodramática le sirve como un arma política al permitirle evadir el castigo por una actividad política en la que participa por iniciativa propia.

6.2. Acción indirecta: la narrativa romántica como encubrimiento

Además de las acciones que realiza la Loca y que trascienden los límites impuestos por el sistema de la dictadura, el discurso del amor romántico también permitirá que ciertas actividades sospechosas sean invisibilizadas. Así, la figura de la Loca servirá para el encubrimiento de la acción política bajo la ficción romántica:

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 que te vean como dama elegante. Pero... Pónetelo, te digo, y hazte la loca. (...)* Por eso le hizo caso, porque no le costaba nada ponerse el sombrero amarillo y los lentes de gata y los guantes con puntitos y güeviar a los milicos. *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”* (2017: 26, énfasis propio)

Cuando ocurre este episodio, la Loca aún desconoce la militancia de Carlos, aunque se aproxima el momento en que el estudiante se marcha sin despedirse después de escuchar la Radio Cooperativa, lo que fuerza a la Loca a revelar sus propias sospechas al lector:

Diciéndole siempre: Después te explico, tú no entiendes, mañana conversamos. ¿Creía que ella una loca tonta, una bodega para guardar cajas y paquetes misteriosos? ¿Qué se creía el chiquillo de mierda que ella no se daba cuenta? ¿Qué tanta reunión de barbones en su casa?, ¿qué tanto estudio? Mira tú. ¿Ah? Que si se hacía la lesa era nada más que por él (2017: 39).

La voz narrativa se desliza entre la omnisciencia y la conciencia de la Loca, sin marcar diferencia entre conversaciones y pensamiento, lo que genera una voz que fluctúa entre las voces de los personajes y la voz narradora, que a veces se identifica con la Loca pero se distancia a través del sarcasmo o la ironía. Berta López la denomina una “voz ventrílocua”, por cuanto toma las voces de diversos personajes, como el Dictador y su esposa, o Carlos mismo, representando distintos aspectos de la sociedad, la política y el tiempo histórico, a través del desdoblamiento del narrador (2005: n.p). Esta fluctuación crea una ambigüedad sobre aquello que la Loca sabe o no. Sin embargo, la ausencia de conciencia directa no anula la función que cumple, puesto que ante su presencia los militares quedan “encandilados”, es decir, la presentación de una ficción romántica, como se hace notorio con el “Feliz luna de miel, maricones”, representa una invisibilización de otros aspectos. Gracias a la actuación de la Loca los militares no revisan el carro ni intervienen a Carlos, lo que habría ocurrido si no hubiera estado acompañado por ella. De la misma manera, cuando llegan a la cuesta del Cajón de Maipo por la que cruza casi todos los fines de semana la comitiva presidencial para ir a su residencia fuera de la ciudad y Carlos baja con su cámara, la ficción romántica sigue protegiendo al subversivo joven. En el momento en que comienzan a pasar los carros, este decide tomarle fotos a la Loca.

Una loca vieja y ridícula posando de medio lado, de medio perfil, a medio sentar, *con los muslos apretados para que la brisa imaginaria no levantara su pollera también imaginaria (...)* A lo lejos, *escoltando la comitiva presidencial que subía por el camino*. No te muevas, estás para una foto. (...) Carlos trataba de encuadrar el camino como fondo. Así estás bien, no te muevas, no gúevees, no respire. Las motos policiales y vehículos blindados pasaron a su espalda y ella sintió un hielo repentino al sonreír para el click de la foto” (2017: 30, énfasis propio)

La fantasía prima en este fragmento, desde la brisa y la pollera imaginaria, hasta la ficción romántica: la Loca es consciente de la relación que desea y colabora con dicha percepción, incluso cuando no sabe aún de la utilidad política de su deseo. La Loca, por lo tanto, es identificada con Cleopatra, Salomé, en una voz narrativa sarcástica que enfatiza la artificialidad de la visión que pretende alcanzar en esa terraza natural, donde solo están ella y Carlos. Vital es considerar la connotación de condena en ambas mujeres,

como aquellas que acarrearán al error: Cleopatra al seducir a Marco Antonio y Salomé al pedirle a su padre la cabeza de Juan el Bautista. Por ello, la Loca será una tentación para Carlos, al que “ninguna mujer le había provocado tanto cataclismo a su cabeza. Ninguna había logrado desconcentrarlo tanto, con tanta locura y liviandad”, como relata la voz del joven (2017: 34), y quien encuentra difícil escapar de la fascinación que le produce la protagonista, a pesar de que solo debía haber una relación de uso, en la que la Loca proporcionaba un lugar seguro sin tener conocimiento absoluto de los sucesos. La ficción romántica, entonces, se da con la conciencia de Carlos sobre su utilidad política y la ignorancia momentánea de la Loca, pero lejos de reducirse a una relación de uso y limitada por la estrategia política, esta ficción toma cuerpo propio al ser parte del deseo de la Loca y de los sentimientos encontrados de Carlos.

Así, simultáneamente útil y un riesgo latente, la figura de la Loca proporciona una fantasía que funciona no solo para ella, sino para Carlos y que se re-apropia del discurso heterosexual para disfrazar la revolución política. Bajo la pretensión de tomarle una foto por un interés romántico, Carlos logra tomar fotos de la comitiva presidencial sin levantar la menor sospecha. Nuevamente, la figura de la Loca normaliza una acción que de otra manera sería percibida como una amenaza por las autoridades, lo cual se demuestra cuando la escena focaliza en el dictador y su esposa, en la comitiva: “¿Te fijas que se usan los sombreros? (...) Pero son para gente joven, mujer, ¿no viste que era una pareja de pololos? El sería joven, pero ella se veía bastante mayor, a pesar del sombrero amarillo” (2017: 32). Lo único que resalta de una pareja, sentada en una terraza de hierba, tomando fotos es el sombrero, y su relación evoca en el dictador la memoria de un tiempo en que él y su esposa también compartieron un picnic, “igual que esa pareja de sombrero amarillo” (2017: 32). Solo tiempo después se percatará el dictador de la realidad de lo que ha presenciado, pero para entonces la burla estará consumada. De manera similar funciona la ficción romántica como encubrimiento en el barrio de la Loca, rodeada de sus vecinos:

Salen juntos, se lo pasan tardes enteras arribas en el altillo, yo los he visto. (...) Pero es tan simpático y tan limpio y servicial, el favor que usted le pida, *mejor que una mujer*, tiene la casa como espejo. *A mí se me ocurre que hay algo más. ¿Cómo qué cosa? No sé, tanto bulto que entran y sacan de esa casa. Será el ajuar de novia, se irán a casar pue.* No ve que en Estados Unidos se casan. (2017: 53) ”

El movimiento constante en la casa de la Loca, de jóvenes que llevan cajas llenas de armas y torpedos y tienen reuniones en su altillo hasta altas horas de la noche, es tomado a la broma por el vecindario, que considera a la Loca inofensiva, justamente por el enamoramiento que es patente para todos sus compañeros de barrio. Frente a la sospecha, el coro de voces responde en broma de manera que se diluye la tensión de la acusación. En ese contexto, son los boleros, la casa adornada y limpia, la fantasía melodramática lo que permite que se desarrolle para los vecinos la ficción del amor romántico.



7. El despertar de una política de “emociones blandas”

Sin embargo, si bien la Loca comienza a empatizar con la realidad del país, la política por la que optará no será una política de emociones duras, basada en el honor, la ira o el valor. Mientras que Carlos milita en el Frente Patriótico Manuel Rodríguez y cree en la violencia como medio de liberación del pueblo, al margen de algunas fantasías, la Loca no se ve a sí misma capaz de tomar las armas. Milita a través de lo que llamaré “emociones blandas”, es decir, de emociones asociadas usualmente a lo “femenino” y que no suelen ser consideradas activas.

Esto se debe a que su política está orientada por la compasión y la empatía que siente hacia las víctimas, en el sentido de Martha Nussbaum, autora para quien la compasión es el puente necesario para la justicia social (1996: 37), por cuanto implica que el espectador presencia que podría encontrarse en el mismo lugar que el sufriente en otras circunstancias. Esto se hace esencial, ya que, como menciona Kathleen Woodward en su *Calculating compassion*, Nussbaum escribe desde el rol de aquel que presencia el sufrimiento, es decir, aquel que es testigo de la violencia y el sufrimiento, el cual es el caso de la Loca (Berlant 2004: 68). Sin embargo, es necesario considerar la jerarquía que implica la cuestión que Lauren Berlant cuestiona en *El corazón de la nación*. Al introducir la idea de una relación de jerarquía entre aquel que siente compasión y aquel que es el objeto de dicho sentimiento, Berlant plantea que la compasión es, asimismo, un concepto que denota privilegio (2011: 4). Por tanto, si el amor despierta en la Loca la necesidad de buscar otra perspectiva de vida, será su compasión por las madres de los desaparecidos lo que la llevará a formar parte de una manifestación civil en contra de la dictadura. No obstante, este apoyo ha surgido de un lugar de privilegio moral. La Loca, en su marginalización y en su rechazo a la política ha estado en un espacio cobijado de la opresión dictatorial antes de conocer a Carlos, ya que su conocimiento de la situación política de Chile se debe completamente a la identificación con este. Mas esta jerarquía desigual, patente en los fragmentos en que la Loca meramente oye las noticias sin pensar en unirse o tomar acción contra lo que está sucediendo, será menoscabada conforme la Loca vaya experimentando la situación de estas madres en la ausencia de Carlos y su desaparición.

Para cuando la Loca finalmente se une a la manifestación civil, no ha visto a Carlos en varios días después de que este se ha despedido críticamente de ella, y,

simultáneamente, la acción del atentado se está realizando. Su mente regresa a Carlos y en la incógnita de su bienestar y paradero constantemente antes de hallarse frente a este grupo de mujeres, que solo en este instante comparten con la Loca más que sus amigas *locas*. Esta igualdad de condiciones es la que lleva a que la Loca se una a la manifestación y experimente la completa seguridad de estar rodeada de voces femeninas, unidas en una causa común. Así, puesto que su emoción eje es la compasión y no la ira justiciera o la venganza, la Loca no se une a la militancia de armas y bombas, como es el caso de políticos y militantes de izquierda como Carlos, sino a una militancia de resistencia civil en la que se siente cómoda para expresar su propio descontento con la situación de la nación.

Esta sensibilización paulatina se puede apreciar desde inicios del texto, durante el viaje al Cajón del Maipó, donde la Loca medita sobre el tema de los desaparecidos que ha oído en la Radio Cooperativa:

...y todas esas penurias de esa pobre gente a la que le habían matado un familiar. *En todo ese tiempo, ese tema había logrado conmoverla*, mientras escuchaba los testimonios radiales bordando sábanas para la gente rica con rosas sin espinas. *Partían el alma los sollozos de esas señoras* escarbando piedras, estilando mojadadas por el guanaco, preguntando por ellos, golpeando puertas de metal que no se abrían, revolcadas por el chorro de agua frente al Ministerio de Justicia... (2017: 27, énfasis propio)

En primer lugar, es necesario discutir el lenguaje de ser “conmovido”, de que “se parta el alma” en empatía con las señoras protestando por sus desaparecidos. La compasión, como es una emoción de sufrimiento con el otro, ha sido asociada clásicamente a la feminidad. Ute Frevert cita a un autor de léxicos que en 1835 escribía “susceptibility, irritability, compassion, patience and noble weakness are the sources of female sentiments” (110), lo que demuestra la persistencia de esta concepción de la compasión. En este caso, esta emoción, asociada a lo femenino, se encuentra enlazada con sujetos femeninos. La Loca no siente compasión por los desaparecidos sino por sus madres y esposas, por su lucha particular contra una dictadura que las reprime constantemente. Es esta sororidad la que da pie también a una sensibilización mayor, puesto que la Loca cobra conciencia del sufrimiento humano que conlleva la continuidad del Dictador, apoyado por esa misma gente para la que borda “rosas sin espinas” (2017: 27). Conforme avanza el texto, se puede apreciar cómo las emociones toman un rol esencial en la comprensión de la Loca. Y así como el horror cobraba un rol protagónico

en la imaginación de la cena del 11 de septiembre, la compasión teñirá sus pensamientos sobre las madres de los desaparecidos.

Por eso, se puede afirmar que la fantasía melodramática cumple un rol de percepción del mundo, es decir, forma parte de cómo la Loca percibe el mundo y cómo se relaciona con este, en un lenguaje en el que la emocionalidad es el centro de la conexión compasiva con el otro. Sin embargo, el hecho de que las emociones sean el lenguaje primario no implica que el discurso se aparte de lo político, sino que se trata de otra forma de aproximación, igualmente válida. Tradicionalmente, las emociones han sido consideradas la parte irracional del ser humano, particularmente desde la tradición platónica, en que la razón es la brida de los caballos desbocados de la emoción. La emoción, entonces, es juzgada como un impulso o una expresión de la irracionalidad de la pasión humana, incapaz de conectar con la razón o el entendimiento. En contraposición a esa percepción de las emociones, Martha Nussbaum las plantea como una forma de comprensión del mundo y, en particular, a la compasión como una forma de razonamiento, ya que se caracterizan por una valoración negativa o positiva del objeto catalizador en cuestión (1996: 28). De acuerdo con Richard Lazarus, las emociones son “evaluaciones” que el sujeto realiza sobre su entorno y sobre el elemento en cuestión que las provocan (citado por M. Nussbaum, 2008). La emoción, por lo tanto, está relacionada con la razón y representa una forma de implicarnos en el mundo. Esto se hace patente en el siguiente fragmento:

(...) De tanto escuchar transmisiones sobre este tema, había logrado sensibilizarse, *emocionarse hasta vidriar sus ojos*, escuchando los testimonios de esas señoras a quienes les habían arrebatado al marido, a un hijo, o algún familiar en *la noche espesa de la dictadura*. Ahora se atrevía a decir dictadura y no gobierno militar, como lo llamaba Lupe, *esa loca tan miliquera, tan de derecha y no tiene dónde caerse muerta*. Por eso prefería no discutir de política con ese maricón hueco hasta de la cabeza” (2011: 119, énfasis propio)

En primer lugar, este pasaje se caracteriza por reflejar la conexión entre lo emocional y lo político, al partir de la compasión como un valor que le permite a la Loca, “atreverse” a denunciar a la dictadura. La Loca se sensibiliza a través de la exposición repetida a las emociones ajenas, a los testimonios radiales que la llevan a sentir empatía y a reflexionar sobre las circunstancias que hacen posible dicha situación. En vez de quedarse en un plano de la compasión inactiva, de emoción pura que no hace nada por modificar o estudiar la realidad presentada, los sentimientos de la Loca reflejan una

emoción que no deja de lado el plano político, sino que se vuelca sobre este. Así, hay un lazo de causalidad entre la empatía de la Loca y su rechazo hacia Lupe por ser “tan miliquera, tan de derecha”, es decir por no haber atravesado un proceso de transformación como ella.

Es vital en ese sentido, no solo reflexionar sobre la transformación que atraviesa la Loca, de apolítica a política, sino sobre qué le permite conectarse emocionalmente con las madres de los desaparecidos y preocuparse políticamente por estos y no por otras injusticias o cambios sociales, a diferencia de Carlos. Sobre diversas subjetividades políticas, Fiona Robinson plantea que debido a las diferencias entre los procesos de socialización política de hombres y mujeres, las mujeres construyen una subjetividad política distinta (Citado en Cortés Pérez, 2011: 11). Sin embargo, Joan Tronto matiza que, en realidad, las mujeres orientan su desarrollo moral hacia el cuidado no por su género, sino por su posición subordinada o “*minority status*” (1987:649). Es decir, la clave en la subjetividad política del individuo no proviene de un elemento esencial, sino de una socialización como sujeto subordinado, una característica que posee la Loca. Por ello, planteo que la subjetividad política de la Loca corresponde a la ética del cuidado.

Joan Tronto define la ética del cuidado como una teoría moral contextual, es decir que esta “often stress(es) moral sensitivity and moral imagination as keys to understanding mature moral life” (1987:658). En este sentido, se privilegia la inteligencia emocional y el conocimiento del lugar de uno con respecto a otras relaciones en la sociedad, particularmente haciendo énfasis en cómo las situaciones morales no se resuelven en función de una norma rígida de valores y criterios como la ley, los derechos, sino con respecto a las relaciones que entablamos con otros. De ahí que la Loca tome especial interés en el quiebre de las relaciones humanas que sucede con la desaparición de seres queridos, y se le “vidrien los ojos” frente a la situación “de esas señoras a quienes les habían arrebatado al marido, a un hijo, o algún familiar” (Lemebel 2011: 119). La dictadura se configura como un mal que rompe las relaciones de cuidado existentes en la sociedad y que, por lo tanto, daña la supervivencia del tejido social. Frente a esta, la ética del cuidado, relacional y basada en la empatía y la compasión, emociones blandas, responde con la sororidad, con la ayuda entre mujeres que se hace patente en la participación de la Loca en una manifestación por los desaparecidos:

Al acercarse, una mujer todavía joven le hizo una seña para que se uniera a la manifestación, y casi sin pensarlo, la loca tomó un cartel con la foto

de un desaparecido y dejó que su garganta colisa se acoplara al griterío de las mujeres. Era extraño, pero allí, en medio de las señoras, no sentía vergüenza de alzar su voz mariflauta y sumarse al descontento (2011: 156).

En este momento, la Loca ejerce su agencia como sujeto político y participa como ciudadana de su derecho a la protesta. Entre las voces de las mujeres que protestan en una manifestación al lado de una catedral, no en una lucha guerrillera o a través de la violencia, la Loca se siente segura de “sumarse al descontento” y hacer oír su voz en comunidad. El arma de la fantasía melodramática surge en su unidad a la voz femenina, su identificación con una demanda de las mujeres que unifica brevemente la lucha de minorías en un sistema que reprime, que no brinda respuestas e impide las protestas. Entre las mujeres que se manifiestan, la Loca no siente su diferencia; por el contrario, se encuentra envuelta de “una cálida protección” (2017: 156) que le esfuma el miedo incluso cuando, minutos después de que se una a la protesta, se escuchan las sirenas que anuncian la llegada de la policía. Sucede que, finalmente, ha encontrado un espacio político con el que se siente identificada y sin vergüenza. Entre Carlos y sus amigos, en cambio, no encontraba su lugar. Ellos invadían su casa, pero no confiaban en ella, como se comprueba cuando la sacan de Santiago por temor a las represalias del gobierno y de la CNI después del atentado fallido.

Si bien Carlos se aparta de este machismo en cuanto a la aceptación plena de la Loca y su apreciación de su diferencia, en la conducta de otros revolucionarios, como Laura, la compañera de Carlos, o del hombre que recibe las armas que la Loca lleva, enviada por Carlos, se refleja la diferencia entre ser de izquierda y ser genuinamente “progresista”, en el sentido humanitario. La dictadura, al final, no es el único frente que la Loca y aquellos que comparten su diferencia deben enfrentar, sino que incluso en los movimientos de resistencia hay una renuencia a aceptar a personas concebidas como “desviados” o “pervertidos”. El “hombre nuevo” del Che Guevara no es un hombre homosexual, como denuncia Lemebel en su libro de crónicas, *Loco afán*, con el poema “Manifiesto”, en el que reclama “un pedazo de cielo rojo” para aquellos que han nacido “con la alita rota” (*Loco afán* 2000:84). El hombre nuevo, de izquierda y dispuesto a cambiar la sociedad no es un homosexual y tampoco simpatiza con ellos. Como plantea Carl Fischer, durante el gobierno de la Unidad Popular, con Allende, ya existía el temor de que se asocie a la homosexualidad con la izquierda, que llevó también a Allende a reclamar una cultura familiar como respuesta a la condena de la derecha militar, quienes,

como se señala en *Tengo miedo torero*, asocian la izquierda a “puros cabros maricones, que tiran piedras, cantan canciones de la Violeta Parra” (Lemebel 2017: 133).

La condena de Lemebel, entonces, revela que la homofobia de la izquierda persiste en ciertos elementos, como se hace notorio en la conversación que Laura tiene con la Loca en su huida de Santiago, después de ir a dejar sus cosas con su amiga, La Rana:

¿Es muy amigo suyo?, supongo que no le habrá dicho nada, interrogó la mujer sentada a su lado. Y si le hubiera dicho, ¿qué? ¿Acaso ustedes no creen que hay gente como yo que puede guardar un secreto? ¿Creen que todos los maricones somos traicioneros?, replicó la Loca del Frente con las mejillas rojas de indignación (2017: 188).

La presuposición de que los “maricones” son traidores provoca que el Frente Patriótico Manuel Rodríguez invierta parte de su fondo monetario y parte de su tiempo en sacar a la Loca de Santiago antes de que la CNI la alcance primero. La Loca es consciente de ello, lo que se hace patente en su reclamo y resalta la condena de Lemebel sobre la izquierda homofóbica.

Finalmente, es esa la razón por la cual la Loca no se siente cómoda en la izquierda militante sino en un espacio de cuidado. La Loca no se rige por una moral normativa; el contexto será un elemento vital para su percepción de lo correcto. Finalmente, la Loca a través de su exceso femenino y la fantasía melodramática alcanza una subjetividad política que parte de su condición subordinada y que le permite expresarse como ciudadana dentro de una ciudad y un país gobernado por la heteronorma y la imposición dictatorial.

Conclusiones

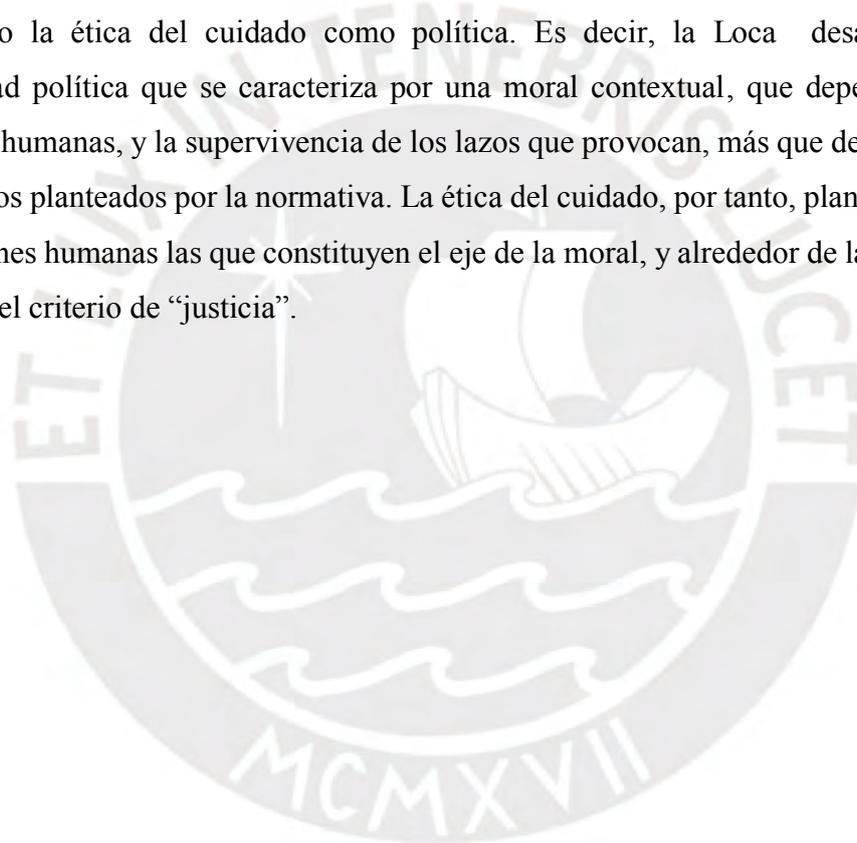
El objetivo de la presente tesis ha sido mostrar en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel el potencial político de la fantasía melodramática compuesta de dos estéticas usualmente consideradas pasivas: la fantasía y lo melodramático. Se ha visto cómo la fantasía melodramática evoluciona desde el espacio privado al espacio público-militante, gracias a la intervención de Carlos, quien hace posible la transformación política de la Loca. Finalmente, esta fantasía melodramática desembocará en una política que no es de izquierda ni de derecha, sino una subjetividad política de cuidado. En este análisis se han llegado a las siguientes conclusiones:

1. La fantasía melodramática representa un sueño diurno freudiano cuyos elementos melodramáticos hacen posible el bienestar emocional del sujeto. En la novela de Lemebel, la fantasía melodramática describe el exceso femenino que la Loca del Frente exhibe a lo largo de la obra como una forma de supervivencia y de resistencia frente a la imposición sobre los cuerpos que encarna la dictadura. Así, el concepto es un híbrido entre la fantasía y lo melodramático que permite explorar las características del personaje que como sujeto queer se instala en un limbo genérico.
2. A través de la fantasía melodramática (estrellas de cine, boleros, actos melodramáticos), lo cotidiano se torna una forma de resistencia frente a la heteronormatividad, pero solo dentro del espacio privado. Los boleros que resignifican su sueño diurno, expandiendo las emociones de la Loca o dando un nuevo sentido a sus palabras, así como la ruptura de esta fantasía, remediada por los actos melodramáticos, se dan en el interior de la casa exclusivamente. La característica elemental de la fantasía melodramática en su primera fase es su permanencia en el espacio privado de la Loca; es decir, su negativa a trascender al espacio público, que en este caso representa la política, la preocupación por la realidad social más allá de su hogar.
3. La llegada de Carlos marcará el inicio del cambio de la Loca, quien gracias a él entra en contacto con la realidad social de Chile. Antes de conocer a Carlos, como ya se había discutido en el capítulo uno, con respecto a la *loca* como figura, la Loca del Frente era apolítica. La transformación que atraviesa será marcada por la fantasía melodramática que comienza a diversificar sus funciones en respuesta a su evolución política. De esta manera, de ser únicamente un mecanismo de defensa y una forma de auto-preservación,

pasa a ser una herramienta política cuando la Loca comienza a ayudar a Carlos con sus actividades para el Frente Patriótico Manuel Rodríguez, “sin saber sabiéndolo”.

4. La autoridad burlada a través de la fantasía melodramática es el elemento fundamental que hace patente el potencial político de este exceso, a la par que revela el interés de Pedro Lemebel en la funcionalidad del melodrama como herramienta de rebelión pública, lo que ofrece un paralelo con su actividad política durante la dictadura de Pinochet.

5. La Loca se convierte en un sujeto político a través del reconocimiento del otro, por lo que comienza a formar una opinión propia y una postura política particular. Esta postura, sin embargo, no será la de la izquierda que postula Carlos, que la rechaza por su diferencia queer, sino la ética del cuidado como política. Es decir, la Loca desarrolla una subjetividad política que se caracteriza por una moral contextual, que depende de las relaciones humanas, y la supervivencia de los lazos que provocan, más que de la ley o de los derechos planteados por la normativa. La ética del cuidado, por tanto, plantea que son las relaciones humanas las que constituyen el eje de la moral, y alrededor de las cuales se desarrolla el criterio de “justicia”.



Bibliografía

Arendt, Hannah.

1996. *La condición humana*. Barcelona: Paidós.

Bajtín, Mijail.

1987 *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza.

Balderston, Daniel.

2015 *Los caminos del afecto*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. Imprenta Patriótica.

Barthes, Roland.

1978 *A Lover's Discourse. Fragments*. Trans. Richard Howard. United States of America: Hill and Wang.

Basinger, Jeanine.

1993 *A woman's view*. New York: Alfred A. Knopf.

Bennet W. Helm.

2009 *Love, Friendship & the Self. Intimacy, Identification, & the Social Nature of Persons*. Oxford: Oxford University Press.

Berlant, Lauren

2004 *Compassion. The Culture and Politics of an Emotion*. New York: Routledge.

2011 *El corazón de la nación*. D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Brooks, Peter.

1995 *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press.

Butler, Judith.

1993 *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge.

Connell, R.W.

1995 *Masculinities: knowledge, power and social change*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

Cortés Perez, Sol Angy.

2011 “El cuidado como objetivo político-social, una nueva Mirada desde la ética del cuidado” en III Congreso Anual de la Red Española de Política Social. Reprints III. Uretko Biltzarra. Universidad Pública de Navarra. http://www.unavarra.es/digitalAssets/158/158837_6_p-CortesPerez_eticaidelCuidado.pdf

Da Silva Alves, Wanderlan.

2012 “Fronteras del deseo: melodrama y crítica social en *Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel” *Castilla. Estudios de Literatura*, 3; 181-204

Domínguez, Gloria.

2015 “El star system: la construcción de mitos en el Hollywood clásico”. Trabajo de fin de grado. Grado en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Sevilla. Online.

<<https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/29327/TFG%20STAR%20SYSTEM%20GLORIA%20DOMÍNGUEZ.pdf>>

Donoso, Claudia.

2000 "Lemebel." Paula [Santiago] (julio 2000): 82-85. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile. Fecha de consulta: 13 de noviembre de 2017. <http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-article-212546.html>

Douglas, Alfred

1894 “Two loves”. En *The Chameleon*. Diciembre.

Eagle, Jonna.

2017 *Imperial Affects: Sensational Melodrama and the Attractions of American Cinema*. Rutgers University Press, 2017.

Elsaesser, Thomas.

1991 “Tales of Sound and Fury: Observations on Family Melodrama” *Imitations of Life. A reader on Film&Television Melodrama*. Ed. Marcia Landy. Detroit: Wayne State University Press, 1991.

Fernández Poncela, Anna.

2001 “El bolero: con él llegó el escándalo” *Suplemento Antropológico*, vol. 36, no. 2 Dic, pp. 431-450.

Fischer, Carl.

2016 “The Exceptional Art of Gendered Utopias, 1970-1973”. *Queering the Chilean Way. Cultures of Exceptionalism and Sexual Dissidence, 1965–2015*. Palgrave Macmillan US.

Foucault, Michel.

1976-78 *The History of Sexuality*. Volume 1: An Introduction. Vintage: New York.. Print.

Frevert, Ute.

2011 *Emotions in History. Lost and Found*. Budapest-New York: Central European University Press.

Galor, Sharon, Hentschel, Uwe.

2013 “El uso de los mecanismos de defensa como herramientas de afrontamiento por veteranos israelíes deprimidos y con TEPT”. *Subjetividad y Procesos Cognitivos*, N° 7. Fecha de consulta: 17 de marzo de 2018 <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=339630261005>> ISSN 1666-244X

Garabano, Sandra.

2003 “Lemebel: Políticas De Consenso, Masculinidad y Travestismo.” *Chasqui*, vol. 32, no. 1, pp. 47–55. *JSTOR*, JSTOR, www.jstor.org/stable/29741767.

Grodal, Torben.

2009 *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture, and Film*. Oxford University Press.

Halberstam, Judith.

2005 *In a queer time and place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press.

Jarpa Manzur, María Pilar.

2018 ““Que se quede el infinito sin estrellas”: El devenir diva en la performance de Pedro Lemebel.” *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México* [En línea], 4: 1 - 30. Web. 18 jul. 2018

Kosofsky Sedgwick, Eve.

1993 *Tendencias*. Duke University Press. Print.

Larrosa Bondía, Jorge.

s.f “La gramática de las emociones. Algunas notas sobre el melodrama”. Institut Puig- Castellar. < <https://elpuig.xeill.net/activitats/jornades-didactiques/educacio-emocional/gramatica-de-las-emociones>>

Lemebel, Pedro.

2017 *Tengo miedo torero*. Madrid: Seix Barral.

2000 *Loco afán*. Barcelona: Anagrama.

López Morales, Berta.

2005 “Tengo miedo torero, de Pedro Lemebel: ruptura y testimonio” *Estudios filológicos*. 40: 121-129 Sep. 2005. <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132005000100008>

Lusher, Dean y Garry Robins.

2007 “Hegemonic and Other Masculinities in Local Social Contexts” *Men and Masculinities* 11(4):387-423 <https://doi.org/10.1177/1097184X06298776>

Manrique, Jaime

1999 *Eminent Maricones: Arenas, Lorca, Puig, and Me*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Marcuse, Herbert.

1966 *Eros and civilization*. Boston: The Beacon Press.

Marinello, P.

1990 *Caimán*. (Fotografía)

Martín-Barbero, Jesús.

1992 *Televisión y melodrama: género y lecturas de la telenovela en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo.

Morin, E.

1964 *Las estrellas de cine*. (trad. Alberto Ciria). Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires. 1964.

Nussbaum, Martha.

2008 *Paisajes del pensamiento*. Barcelona, Paidós.

1996 "Compassion: the basic social emotion" en *Social Philosophy and Policy* 13 (1):27,

Passerini, A.

2011 Algunas consideraciones sobre la noción de fantasía en psicoanálisis [En línea]. 3er Congreso Internacional de Investigación, 15 al 17 de noviembre de 2011, La Plata. Disponible en Memoria Académica: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1387/ev.1387.pdf

Perlongher, Nestor.

1997 "El sexo de las locas"/ "Los devenires minoritarios" en *Prosa Plebeya*. Buenos Aires: Colihue, 1997.

Pollarolo, Giovanna.

2012 "Hollywood en Muestras gratis de Hollywood Cosméticos".

Puig, Manuel.

2001 *El beso de la mujer araña*. Bibliotex.

Quiñones Paez, Julio.

2008 "Sobre el concepto de resistencia civil en ciencia política". *Ciencia Política*, Vol. 3, N°. 6 (Junio - Diciembre), págs. 150-176

Robb, Graham. Extraños.

2012 Amores homosexuales en el siglo XIX; trad. de Martí Soler. México: FCE.

Romero, Julia.

2006 *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*. Frankfurt: Vervuert.

Salazar Barrón, Sergio.

2016 “La ciudad y el género: la producción urbana del espacio heterosexual” en *Bitácora Arquitectura*, número 33, Marzo-julio 2016. Investigación, 098-103. <<http://www.cpalsocial.org/documentos/517.pdf>>

Sarduy, Severo.

1999 “La simulación”. *Obra completa*. Severo Sarduy: Ed. Crít. Tomo II. Gustavo Guerreo y Francois Wahl, coords. Madrid : ALLCA XX.

Silverman, Kaja.

1992 *Male Subjectivity at the Margins*. Great Britain: Routledge.

Stacey, Jackey.

1991 “Feminine Fascinations: Forms of Identification in Star–Audience Relations”. Christine Gledhill, editor(s). *Stardom: Industry of Desire*. Routledge.

Strongman, Roberto.

2007 “The Latin American queer aesthetics of el bolero.” *Canadian Journal of Latin American & Caribbean Studies (Canadian Association of Latin American & Caribbean Studies (CALACS))*, Vol. 32 Número. 64.

Tronto, Joan C.

1987 “Beyond Gender Difference to a Theory of Care.” *Signs*, vol. 12, no. 4, pp. 644–663. *JSTOR*, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3174207.

Tuss, Alex J.

2000 "Deconstructing and Reconstructing Masculinity in Manuel Puig's Kiss of the Spider Woman." *The Journal of Men's Studies*, vol. 8, no. 3.

Westkott, Marcia.

1977 “Dialectics of Fantasy.” *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 2, no. 3, pp. 1–7. *JSTOR*, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3346342.

Williams, Linda.

1998 “Melodrama Revised” en *Refiguring American Film Genres: History and Theory* comp. Nick Browne. University of California Press.

William Foster, David.

2006 “Lo gay como modelo cultural: *Eminent Maricones* de Jaime Manrique” en *Desde aceras opuestas. Literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*. Ed. Dieter Ingenschay. Madrid: Iberoamericana.

