



TRABAJO DE FIN DE GRADO

«DISIDENCIA, RESISTENCIA E IDENTIDAD TRAVESTI EN LA DICTADURA:
TENGO MIEDO TORERO DE PEDRO LEMEBEL»

Autor: Mario Torres Medina

Tutora: Marieta Cantos Casenave

GRADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

Curso Académico 2025-2026

Fecha de presentación: Junio 2026



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DECLARACIÓN PERSONAL PARA LA PRESENTACIÓN DEL TFG/TFM

D./Dña.^a Mario Torres Medina, [REDACTED] estudiante del Grado en Filología Hispánica en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cádiz, autor/a del TFG titulado Disidencia, resistencia e identidad en la dictadura: *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel, declara que se trata de un trabajo original e inédito tal y como exigen las Normas de la Facultad de Filosofía y Letras. Asimismo, declara saber que el plagio puede conllevar, además de la penalización en la evaluación y calificación del trabajo, las medidas administrativas y disciplinarias que la Comisión de TFM/TFG determine en el marco de la normativa vigente de la Universidad de Cádiz.

En Cádiz a 28 del mes de mayo de 2026

FIRMA DEL ESTUDIANTE

Index

Resumen.....	5
1. Introducción.....	7
1.1 Objetivos.....	12
2. Análisis.....	14
2.1 Camp.....	14
2.2 Lenguaje.....	18
2.3 Performatividad.....	21
2.4 Tengo miedo torero y la escritura del yo.....	25
3. Conclusiones.....	28
4. Bibliografía.....	30

Resumen

Este trabajo analiza la construcción de la identidad travesti en *Tengo miedo torero* (2001) de Pedro Lemebel, examinando cómo la figura de la Loca del Frente articula una subjetividad disidente mediante la estética *camp*, el lenguaje y la performatividad de género; y como el componente autobiográfico resalta el componente de resistencia al formarse desde los márgenes. Para ello, se aplican los marcos teóricos de Judith Butler y Susan Sontag a través de una lectura atenta de la novela.

El análisis concluye que la identidad travesti de la loca no responde a una esencia fija, se construye mediante actos performativos repetidos que, aunque precarios, constituyen una resistencia efectiva ante un poder que niega su existencia. En un Chile dictatorial, el artificio de la loca reescribe la realidad, demostrando que la supervivencia travesti es, en sí misma, un acto subversivo. La novela reivindica así una literatura marginal que desmonta normas de género y sexualidad.

PALABRAS CLAVE: Pedro Lemebel, *Tengo miedo torero*, literatura hispanoamericana, *queer*, narrativa.

Abstract

This work's aim is to study how travesti identity is constructed in the novel *Tengo miedo torero* (2001) by Pedro Lemebel through camp aesthetics, language, and gender performativity; and how the novel's relationship with autofiction highlights the aspect of resistance. In order to do so, theories from queer studies have been applied, such as Judith Butler's and Susan Sontag's.

The analysis has concluded that the main character's travesti identity is not a fixed essence but rather constructed through repeated performative acts that, even though they are precarious, constitute an effective resistance to the power that negates her existence. In a dictatorial Chile, the main character's artifice rewrites reality, demonstrating that travesti's survival is, in itself, a subversive act. The novel reclaims a liminal literature that debunks gender and sexuality norms.

KEYWORDS: Pedro Lemebel, *Tengo miedo torero*, Hispano-American literature, queer, narrative.

A mí y a todos los que me hicieron libre

1. Introducción

La selección de esta novela como objeto de estudio responde a un doble fundamento. Por un lado, a razones personales, dado que se trata de una obra leída con especial interés. Por otro, a razones de carácter analítico, puesto que la novela ofrece una gran riqueza interpretativa al prestarse a múltiples perspectivas de análisis.

Tengo miedo torero fue publicado en Chile en 2001, por lo que se inscribe, junto a autores como Isabel Allende o Gustavo Sainz, en el llamado Postboom. En este fenómeno surgido a finales de los años setenta y durante los ochenta, y por contraposición al Boom que poseía un enfoque globalizador, prolifera la novela testimonio que busca conectar la narración con la realidad exterior. Se utiliza así la mirada de un individuo sobre lo cotidiano para comprender una época histórica más amplia (Huertas Uhagón, 1994: 167). Además de esta característica, *Tengo miedo torero* posee otras en común con el Postboom. Como explica Manickam, la novela presenta una trama sencilla, se sitúa en un espacio fácilmente reconocible como lo es Santiago de Chile e incluye referencias a la cultura juvenil a través de los personajes de Carlos y sus camaradas; (2010: 40).

Pedro Lemebel (1952-2015), autor y cronista, fue una figura clave en el Chile de la dictadura de Pinochet. Su condición abiertamente homosexual se reflejó en su literatura, así como en su proyecto las *Yeguas del Apocalipsis*, dúo artístico que usaba las *performances* como herramienta de denuncia. Escribió una serie de crónicas que mostraban la realidad marginal del país en aquellos años y que recogían varios relatos del autor, mayoritariamente de componente autobiográfico. En *Adiós mariquita linda* (2004), se incluye el relato «Ojos color amaranto» que cuenta su encuentro sexual con un joven de las Juventudes Comunistas. Este relato nos resulta de especial interés por abordar el momento en el que Lemebel finaliza la escritura de *Tengo miedo torero*.

Si bien *Tengo miedo torero* es la única incursión de Pedro Lemebel en el género novelístico, no debe entenderse como un caso aislado, sino como parte de su producción narrativa. La densa carga autobiográfica une esta novela con sus crónicas previas. Aunque la novela posee un mayor grado de ficcionalización, comparte con las crónicas una raíz común en la escritura del yo.

Por otro lado, la novela puede encuadrarse dentro del subgénero de la novela de dictador, ya que, de manera paralela a la historia de la loca, encontramos la historia del

dictador y su esposa. Este subgénero es propiamente latinoamericano y explora las dictaduras militares. La obra *El señor presidente* (1945) de Miguel Ángel Asturias suele citarse como el culmen de la novela del dictador (Amate Blanco, 1981: 98), aunque cabe mencionar importantes antecedentes como *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento (1845), *Amalia* (1851) de José Mármol o *Tirano Banderas* (1926) de Ramón del Valle-Inclán entre otras obras.

La figura de «la loca» no es una creación de Lemebel y conviene precisar a que nos referimos con el término. López Morales en su artículo «La construcción de “la loca” en dos novelas chilenas: *El lugar sin límites* de José Donoso y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel» explica que el término se utiliza para designar sujetos de sexo biológico masculino, y de comportamientos amanerados que sugieren una subjetividad femenina (2011: 81).

Esta definición de Morales puede completarse con el planteamiento de otros académicos como Da Silva, quien cita a autores como Neyret o Green para contraponer esta figura con otras de modelo estadounidense, que, no obstante, han podido influir dicho modelo latinoamericano:

Según Neyret (2007), la loca caracteriza una de las identidades de género homosexual que, sin embargo, no se relaciona con el universo gay de modelo ideológico y cultural estadounidense, el cual, a su vez, está directamente ubicado en el ámbito de la sociedad de consumo y sus valores. La loca se identifica, por otra parte, con el universo femenino, aunque biológicamente se trate de hombre(s), y se marca por la adhesión del individuo a las maneras y concepciones exageradas que intentan producir el efecto de femineidad deseado. [...] según Green (2010) comienza a dar muestras de crisis a mediados de los años 60, cuando empieza a configurarse una identidad gay de clase media que, progresivamente, intenta borrar, por lo menos en la superficie, las diferencias entre el ser queer norteamericano y el latinoamericano (2012: 187-188).

Este tipo de personajes empiezan a aparecer en novelas hispanoamericanas como *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso, en el que presenta a la Manuela, una mujer trans que vive en un pueblo, El Olivo, con su hija. Esta novela fue adaptada al cine en 1977 bajo la dirección de Arturo Ripstein. Destaca asimismo *Cobra* (1972) de Severo Sarduy, ganadora del Premio Médicis y cuya protagonista es descrita como una travesti del Teatro Lírico de Muñecas.

Otro ejemplo es *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig con la que a menudo se compara *Tengo miedo torero*. La obra de Puig la protagoniza un joven revolucionario que se ve obligado a compartir celda con Molina, un hombre homosexual que insinúa que su identidad real es la de una mujer transexual. La novela de Puig también fue adaptada al cine en 1985 por el director Héctor Babenco. También cabe mencionar *Amasijo* (1962) de Marta Brunet, que, si bien no presenta a un personaje definible bajo el término «loca», muchos críticos la han considerado como un antecedente ya que presenta a un personaje homosexual en conflicto con sus deseos homoeróticos. Esta figura ha trascendido la geografía hispanoamericana y se puede encontrar incluso en la literatura española, ejemplo de ello es la obra de Eduardo Mendicutti. Adriana Virginia Bonatto explica la presencia de esta figura en la novela *Los novios búlgaros* (1993):

Desde una perspectiva que involucra la sensibilidad camp, el modelo caballeresco contrasta, y se tergiversa en clave queer, con el estereotipo de la loca o la perdida, en el que se mezclan componentes camp (la exageración artificiosa y melodramática de los sentimientos, de acuerdo con modelos extraídos del cine de Hollywood [Sontag 1996: 360]) con ritos y prácticas conformes al estilo de vida gay, internacionalizado y urbano: (2014: 172).

En el mundo anglosajón existe el ejemplo de *Myra Breckinridge* (1968) de Gore Vidal, se trata de la primera novela en lengua inglesa que presenta una protagonista transexual que se somete a una cirugía de reasignación de sexo (Miller).

Respecto a los estudios sobre *Tengo miedo torero*, cabe destacar a López Morales, investigadora de literatura hispanoamericana en la Universidad de Concepción en Chile, quien ha escrito dos artículos sobre la novela: «Tengo miedo torero, de Pedro Lemebel: ruptura y testimonio» (2005). En este artículo analiza el uso del lenguaje, en concreto la lengua marucha, como elemento de reafirmación de la disidencia así como la relación entre la literatura testimonial y el Postboom; y el ya mencionado «La construcción de “la loca” en dos novelas chilenas: *El lugar sin límites* de José Donoso y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel» (2011), donde compara dichas novelas y cómo ambas muestran la identidad travesti a través del vestido y la teatralización para resistir la hegemonía heterosexual y su violencia en contextos marginales.

La unión entre travestismo y teatralización es esencial para entender esta obra, y así lo señala Cristian Pérez Guerrero, quien utiliza las ideas de Butler sobre la performatividad en su artículo «Reficcionalizar la crueldad: Teatralización y travestismo

en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel» (2019). El autor se centra en la *performance* teatral, aspecto poco estudiado en los trabajos previos sobre la novela, y propone que tanto la teatralización como el travestismo son herramientas de resistencia ante la cruel dictadura de Pinochet. La conexión entre estos dos conceptos es también analizada por Da Silva en «Fronteras del deseo: Melodrama y crítica social en *Tengo Miedo Torero*, de Pedro Lemebel» (2012) con especial interés en el género melodramático junto a otros aspectos como la *performance* o la «liminalidad» del personaje en cuanto al género.

Al igual que Cristian Pérez Guerrero, Sandra Garabano utiliza las ideas de Butler en «Lemebel: Políticas de consenso, masculinidad y travestismo» (2003). La autora pone en relación la figura travesti con el contexto dictatorial, de este modo, la figura de la loca conlleva una desestabilización de la norma sobre la heteromasculinidad propia del régimen.

Silvia Hueso estudia el estilo neobarroco de Lemebel en «Camp y Neobarroco en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel» (2013) como un reflejo de la construcción de la propia identidad. En este artículo, también trata el concepto de *camp* a través del cual la loca se reapropia de la cultura popular, una suerte de subversión. Posteriormente, aparece el artículo «Palabra travesti en Pedro Lemebel» (2015) de Hernán José Morales que añade su perspectiva, para este autor, se une lo travesti con la poética neobarroca y desestabilizadora, que logra disolver las fronteras entre lo culto y lo popular.

Esta novela sigue siendo de interés para los académicos en la actualidad, varios estudios comparan esta obra con otras de temática similar que han sido publicadas en los últimos años. Inger Flem Soto, en su artículo «Monstruosidad homobarrocha en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel» (2024), propone una lectura poco habitual al relacionar la figura de la loca con la «monstruosidad» y el *ethos* barroco. Para la autora, la protagonista muestra el entramado del orden normativo, denunciando las estructuras patriarcales que dominan tanto en la dictadura como en la izquierda revolucionaria. Por su parte, Samuel L. Garsha con «*Tengo miedo torero*: la tejeduría como forma de resistencia política semiótica para subvertir el orden patriarcal» (2025), analiza la función simbólica del bordado como una forma de resistencia metafórica que reconfigura la identidad nacional. Algo que, por otra parte, proviene de una tradición antigua, siendo la *Odisea* con la historia de Penélope como uno de los mayores ejemplos. Muestra que la narrativa de Lemebel se sigue ofreciendo como objeto de estudio pertinente para entender las tensiones entre cuerpo, arte y política en el siglo XXI.

No es esta la única novela del autor que ha sido de interés para los académicos, sus crónicas también han sido analizadas en artículos y capítulos de libro como «Paseo crítico por una crónica testimonial: de *La esquina es mi corazón* a *Adiós mariquita linda* de Pedro Lemebel» (2007) de José Agustín Pastén; «Postal de La Habana: Lugares y no lugares en *Adiós mariquita linda* de Pedro Lemebel» (2007) de Juan Pablo Neyret; «Postcolonialidad y descolonialidad en “Loco Afán”. “Crónicas de sidario” de Pedro Lemebel» (2011) de Jorge Lagos Caamaño; o, más recientemente, «Cartografía de lo performativo en las crónicas de Pedro Lemebel: espacios carnavalescos y agencia en *Loco afán* y *La esquina es mi corazón*» (2025) de José González.

A principios del siglo XX, la narrativa sobre la homosexualidad estuvo dominada por la visión heterosexual hegemónica. Fue con la llegada del postmodernismo cuando surgieron voces disidentes y teorías críticas. Estas nuevas perspectivas comenzaron a explorar la identidad homosexual como algo complejo e inestable, desafiando a una sociedad que la veía como antinatural o inadmisible. En esta línea también se desarrolló el tema de la transexualidad o travestismo, aunque de manera posterior.

Vamos a ver de manera somera la evolución de las teorías *queer* y de género a partir del postmodernismo. Hay que tener en cuenta que se trata de un campo relativamente moderno. Jacques Derrida, filósofo postmodernista y postestructuralista, es considerado por muchos como el gran predecesor en el campo. Derrida desestabilizó el sistema binario que todavía hoy en día se encuentra en los cimientos de la sociedad, lo que permitió a autores como Judith Butler cuestionar la oposición hombre/mujer.

Michel Foucault publica en 1976 *Historia de la sexualidad, vol. 1*. En este libro califica la sexualidad como un constructo y muestra cómo ha evolucionado a lo largo de la historia. Además, puso en relación la opresión y la sexualidad con las instituciones, el conocimiento y cómo a partir de estos se crea un discurso normativo. Relacionado con estas ideas, también cabe señalar a Adrienne Rich, quien introdujo la idea de que la heterosexualidad es una institución.

Destacan en la década de los ochenta Monique Wittig y Gayle Rubin. La primera, con ensayos como *El pensamiento heterosexual* (1980), proponía que el término «mujer» es una categoría política; esto sería una gran influencia para los teóricos de la década posterior. Gayle Rubin contribuyó enormemente al separar el deseo sexual del campo del género, lo que permitiría a sus sucesores estudiar el sexo alejado de la lente feminista. En 1987, Sandy Stone publica *El Imperio Contraataca: Un Manifiesto Posttranssexual*,

donde reivindica que las personas transexuales deberían hablar desde su propio lugar, dejar de conformarse con el binarismo en cuanto al género.

En la década de los noventa, sobresalen Judith Butler y Eve Kosofsky Sedgwick. Butler destaca con obras como *El género en disputa* (1990), *Cuerpos que importan* (1993) o *Deshacer el género* (2004). Entre sus aportaciones, destaca la idea de que el género es performativo, es decir, no se trata de una esencia particular derivada de la biología, sino más bien una construcción del «yo» que lleva a cabo el sujeto de manera inconsciente a través de actos como el habla, la manera de vestir, etc. Kosofsky por su parte trata la manera en que el lenguaje crea categorías como heterosexual u homosexual.

Otra de las investigadoras a mencionar es Susan Stryker, quien formuló la «rabia monstruosa» en su ensayo *Mis palabras a Victor Frankenstein sobre el pueblo de Chamonix: performando la ira transgénero* (1994). La autora compara a las personas trans con el monstruo de Frankenstein defendiendo una reapropiación del término «monstruo» para empoderar al oprimido. También publicó en 2008 una suerte de guía histórica de los momentos clave del mundo transexual, *Historia de lo Trans. Las raíces de la revolución de hoy*.

En la década de los dos mil, con autores como Sara Ahmed o Jasbir Puar, la mirada se centra en cómo afecta vivir en disidencia y cómo el género y la sexualidad se ven afectadas a su vez con otras categorías estructurales como pueden ser la raza o la clase.

1.1 Objetivos

Tras esta revisión, nos ha parecido pertinente combinar la perspectiva *camp* y el concepto de performatividad de Butler, para analizar la construcción de la identidad travesti de la protagonista y su función como forma de resistencia, atendiendo así tanto a la dimensión literaria como a su relación con los estudios *queer*. El objetivo es examinar aspectos como la teatralidad, la subversión o la identidad a través de la estética *camp* que personifica la protagonista y cómo ella se vincula con el género.

Para ello, se persiguen varios objetivos específicos: en primer lugar, analizar cómo la estética *camp* funciona no solo como rasgo superficial del personaje, sino como instrumento de resistencia y supervivencia; en segundo lugar, examinar el papel del lenguaje como dispositivo político y estético que subvierte el discurso normativo; en tercer lugar, aplicar la teoría de la performatividad de Butler para explicar cómo el género de la loca se construye a través de actos repetidos, y cómo la sociedad intenta corregir o

castigar esa disidencia; y, finalmente, estudiar la dimensión autobiográfica de la novela, examinando los paralelismos entre la loca y el propio Lemebel como forma de escritura del yo desde una posición marginal.

1.2 Metodología

La metodología utilizada para este trabajo consiste en una lectura atenta de la novela a través de una serie de conceptos a partir de los cuales se estructura el análisis. Al tratarse del aspecto más evidente de la novela, el análisis comienza con el concepto de *camp*. El lenguaje es crucial en esta construcción de la identidad y de la teatralización, por lo que el apartado correspondiente se ha situado tras el primero. La teoría de Butler sigue a continuación por tratarse de un marco subyacente a los aspectos anteriores. Esta teoría sirve para entender cómo *Tengo miedo torero* muestra la idea de performatividad y también de *performance*, que operan a niveles más allá de lo estrictamente identitario.

Por último, el apartado de la relación de la novela con el componente autobiográfico es esencial para comprender la obra en su totalidad. Mientras los apartados anteriores analizan el texto propiamente, este estudia la novela en su contexto de producción, anclando el análisis en la experiencia vital del escritor. A pesar de que no se trata de una memoria, la relación entre ciertos acontecimientos, personajes y la experiencia vital del autor es claramente significativa, rasgo que, por otra parte, es frecuente en la literatura de autores *queer*. En primer lugar, se aborda la relación entre la marginalidad y la escritura del yo, para luego justificar que, en efecto, la novela que estudiamos posee esta carga autobiográfica.

Además de partir de la propia novela y las obras de Butler y Sontag, este trabajo se apoya en diferentes estudios críticos que examinan los aspectos literarios y teóricos abordados a lo largo del presente análisis.

2. Análisis

2.1 Camp

La figura de la Loca del Frente representa al travesti ligado a lo *camp*. Se usará «lo camp» o «sensibilidad camp» como término global que hace referencia al marco general, y «estética camp» para el ámbito más concreto relacionado con lo visual y escenográfico.

Entre las muchas ideas que propone Susan Sontag al definir y explicar el concepto, algunas nos interesan especialmente.

Empezamos por la tendencia al artificio y a la exageración, que se percibe ya desde el uso del término «locas» aplicado a las travestis, loca es sinónimo de exceso, pero usado como denominador común de un grupo o tribu social, tal como explica Sontag: «something of a private code, a badge of identity even, among small urban cliques» (1964, 1). Esto tiene mucho sentido teniendo en cuenta que lo *camp* está ligado a la androginia y a los homosexuales. De esta manera, el lenguaje *camp* funciona como un sistema compartido entre grupos minoritarios, se trata de una sensibilidad codificada que es particular de estos. El exceso y artificio de la loca son un tipo de estilización, que se ve reflejado en la vestimenta del personaje, en su forma de hablar y de vivir.

Sontag califica la sensibilidad *camp* de apolítica o vacía de contenido, vacía en el sentido en el que privilegia la envoltura o el estilo por encima del contenido (1965, 2). La identidad se construye como superficie elaborada, como una pose. La loca compone una estética de sí misma donde cada elemento funciona como signo identitario. Como se tratará en el siguiente apartado, la narración replica este estilo artificioso y teatral del personaje.

Es esta sensibilidad la que resulta primordial en el personaje protagonista, especialmente al principio de la novela, desconoce lo que Carlos y sus compañeros maquinan, pero tampoco quiere saberlo. Elige la ignorancia y el desconocimiento como refugio. De esta manera, también decide vivir de espaldas a la situación política que atraviesa el país. Cuando en la radio suenan noticias, ella decide sintonizar otra cadena que emite canciones:

Pero ella no estaba ni ahí con la contingencia política. Más bien le daba susto escuchar esa radio que daba puras malas noticias. Esa radio que se oía en todas partes con sus canciones de protesta y ese tararán de emergencia que tenía a todo el mundo con el alma en un hilo. Ella prefería sintonizar los programas del recuerdo: (Lemebel, 2021: 13)

En palabras de Hueso:

El ambiguo mundo de parafernalia y artificialidad que construye La Loca del Frente, personaje principal de la obra, constituye una mentira que dice la verdad: ante una realidad precaria crea un

universo de oropeles de cartón–piedra para desarrollar su teatro de seducción e intentar conquistar a Carlos; (2013: 398).

En esta línea, la artificialidad que define a la loca no puede entenderse únicamente como un gesto superficial, sino como una respuesta subjetiva ante la precariedad que la rodea. Su modo de situarse en el mundo pasa por la construcción de un espacio íntimo en el que el afecto y la imaginación adquieren un papel central. Así, su alejamiento de la esfera política no implica indiferencia absoluta, sino una forma de protegerse mediante la exaltación de lo inmediato y lo emocional. Esta dinámica se aprecia con claridad en el fragmento siguiente: «Quiero olvidar esta tarde, repitió ella volviendo a llenar los vasos, olvidar que la vida es tan mezquina y tan pocas veces te da estos ratos de felicidad. Pero no te pongas triste, la trató de consolar Carlos alzando la copa. Déjame estar triste, es la única forma que conozco de estrujar la felicidad, para que después no me pene» (Lemebel, 2019: 98).

Este pasaje permite matizar la aparente pasividad de la loca. Ahora, su retirada del conflicto político puede verse desde otro punto de vista; no supone una neutralidad real, sino una manera de habitar la precariedad. La insistencia en preservar un instante de felicidad y en administrar la tristeza revela que su mundo íntimo no está desligado de las condiciones históricas que lo atraviesan, sino que estas son, precisamente, las que así lo configuran. La aparente evasión se transforma en una forma de afirmación subjetiva que, sin formularse como militancia, adquiere un valor resistente. Por tanto, lo interesante es que, pese a la reputación de lo *camp* como apolítico, en la figura de la loca, aunque no de manera directa, dicho artificio se convierte en una forma de resistencia íntima frente a un poder que precisamente se niega a reconocer su existencia.

Otra característica que comparte el personaje con lo *camp* es esa tendencia o apreciación por «things-being-what-they-are-not» (Sontag, 1964: 3), es decir, convertir una cosa en otra diferente. Esto se traduce en la estética *camp* cuando la loca convierte las cajas dejadas por Carlos en muebles y decoración, las tapa no solo literalmente, sino también metafóricamente, simbolizando su deseo de ocultarlo y no buscar respuestas, se trata de su elección de no involucrarse activamente en las actividades del grupo de Carlos. Convertir las cajas en muebles y usarlas como decoración se vincula con el gusto *camp* por ciertas artes como la decoración por encima de otras (Sontag, 1964: 3).

Dentro de esta preferencia por ciertas artes, destaca especialmente el cine. En la presentación de su vestimenta, la protagonista se compara explícitamente con una actriz: «Con los guantes de puntitos también amarillos y las gafas negras con brillitos como Jane [sic] Mansfield en esa película» (Lemebel, 2019: 26). Esta referencia pone de manifiesto una identificación entre la loca y el rol de actriz, lo que supone una puesta en escena de forma consciente. Además de actriz, Jayne Mansfield fue un icono sexual de la época y conejita playboy, lo que realza el carácter sexual de la loca.

Asimismo, podemos hablar de la música, no es casualidad que el título de la novela sea el mismo que el del pasodoble que más tarde usaran como «seña» de reconocimiento entre la loca y Carlos. La loca siente una profunda conexión sentimental con esta suerte de canciones. Tanto es así que, en lugar de poseer una amplia biblioteca de libros, lo que posee es una biblioteca melódica. Además de ser reflejo de sus propias emociones, concordando y sumando a su teatralidad e intensidad, sirven como escape.

Esta ornamentación y teatralización de alguna manera conectan con el rechazo a la política y a las noticias en un intento de ficcionalizar, crear una realidad paralela. La loca lleva esta ficcionalización a su relación con Carlos. Pérez Guerrero explica:

La teatralización refugia al sujeto de los hechos que acontecen, pues son una estrategia disuasiva del peligro que representa el régimen. Esto se evidencia cuando la Loca del Frente y Carlos son detenidos por los militares: “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 encantados que ni siquiera revisaron el auto” (26). La diégesis del fragmento evidencia la necesidad de transfigurarse por sobrevivencia (2019: 306-307).

La idea de que la loca utiliza la reivindicación como parte de su amor a Carlos se puede asemejar al uso que hace de la artificialidad: «Su palacio persa, sus telones y drapeadas bambalinas de carey, todo ese proyecto escenográfico para enamorar a Carlos había sucumbido, se había desplomado como una telaraña por el peso plomo de una historia urgente» (Lemebel, 2019: 149).

La artificialidad nace como un espectáculo, requiere de un espectador al que asombrar y emocionar. Esto forma parte del *camp*, donde cada gesto carga una intencionalidad teatral: «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»

(Lemebel, 2019: 39). Se convierte, por tanto, el sentimiento en una *performance* fallida ante la falta de un espectador.

En este sentido, la artificialidad que construye la loca no puede entenderse únicamente como un gesto estético o una forma de evasión. Se trata más bien de una estrategia vinculada a su manera de situarse en el mundo. Este espacio escenográfico funciona como una prolongación de su deseo y como un medio para crear una realidad alternativa en la que el amor con Carlos resulta posible. La artificialidad no oculta la verdad, sino que la reimagina, ya que muestra la necesidad de generar belleza frente a la precariedad. Sin embargo, el derrumbe de este «palacio persa» muestra el conflicto entre lo íntimo y lo político, entre el tiempo irreal de la fantasía y la irrupción de la realidad y del contexto sociopolítico. De este modo, la artificialidad aparece también frágil, incapaz de sostenerse ante la presión del contexto político. Esto refuerza la ambigüedad del personaje, cuyo mundo no constituye una simple evasión, sino una forma precaria de resistencia en la que se entrelazan lo afectivo, lo estético y lo político.

Al igual que la loca vivirá un despertar político en medio del bus, Carlos entra en el mundo performático de esta, es decir, entra en el juego de la actuación, una suerte de *roleplay* o teatrillo. Lo performático, *performance*, se opone a lo performativo principalmente en que el primero es consciente, en cambio el segundo no. Muestra de ello es la escena en la que de manera espontánea Carlos empieza a tratarla como una princesa y ella lo trata como su cochero (Lemebel, 2019: 137). La loca no necesita ninguna instrucción, pues entra rápidamente dentro del juego teatral. Esta influencia bilateral, en la que la loca se politiza y Carlos teatraliza, constituye una simbiosis reminiscente de Don Quijote y Sancho Panza.

La interconexión entre el concepto de *camp* y de performatividad presenta ecos en la premisa de Butler que sostiene que: «the acts by which gender is constituted bear similarities to performative acts within theatrical contexts» (1988: 521). La teatralidad de la loca, como ya hemos visto, sirve como una manera de expresar su subjetividad, teñida de una estética *camp*, pero además como arma de resistencia, de subversión y de supervivencia. Son estos actos repetitivos, como llevar sombreros excesivos, guantes y gafas de otra época, los que constituyen su género junto al uso indeterminado de pronombres masculinos y femeninos, o el romance con Carlos. La teatralización es, por tanto, una estrategia de supervivencia; es el instrumento que usa la loca tanto para escapar de la realidad que atraviesa el país como para escapar del rechazo de Carlos. La loca hace

uso de esta arma aparentemente inofensiva para, por ejemplo, evitar que el soldado revise el coche en el que viaja con Carlos.

La loca no encaja en categorizaciones rígidas ni como hombre ni como mujer, y ella es totalmente consciente de ello. Esto se plasma, por ejemplo, en la escena en la que se ve obligada a elegir entre la categoría hombre o mujer y, frente al posible castigo del soldado responde con su teatralidad característica:

Y ante la orden mandona del militar, que los hombres allá y las mujeres acá, no supo reaccionar, tupiéndose entera, y 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 estas en las dos partes, le contestó risueña (Lemebel, 2019: 166-167).

De nuevo, la loca utiliza el humor teatralizado o performativo de manera subversiva; como escape. Se trata de un arma que le «aflora en la emergencia». En ese momento, la exageración, el chiste y la ambigüedad se convierten en la forma más eficaz de resistencia que tiene la loca.

2.2 Lenguaje

En *Tengo miedo torero*, se recoge una gran cantidad de vocabulario «mariconil» urbano o lenguaje «marucha», el registro propio de las comunidades travestis y homosexuales marginales chilenas que se compone, por un lado, de un lenguaje vulgar y directo y, por otro lado, de un lenguaje poético que a menudo reinterpreta términos con una connotación negativa (López Morales, 2011: 95). Este lenguaje no funciona como un simple registro coloquial, sino como un dispositivo político y estético central en la construcción de la identidad *queer*. El léxico se aleja deliberadamente de la norma, también de la discreción y corrección (buscada por el discurso hegemónico) para instalarse en el escándalo, la ironía y el exceso. La ironía viene marcada por el uso del lenguaje insultante:

En este sentido, el lenguaje autodenigratorio de Lemebel pasa por la reivindicación de lo abyecto como particularidad constituyente de su identidad, remarcando de este modo la vejación constante del sistema sobre una identidad que pese a estar perfectamente definida en sí, no tiene un lugar en la cuadrícula de lo que el poder dicta como norma, por lo que siempre será definida como desvío. (Hueso, 2013: 395)

Reconquistar el lenguaje es otra manera de oponerse a la norma; una lucha contra el discurso que constantemente busca centralizar la heterosexualidad marginando otras formas de sexualidad. En este contexto, adquiere especial relevancia la crítica de Wittig a la potencia opresiva de los discursos de heterosexualidad: «Estos discursos de heterosexualidad nos oprimen en la medida en que nos niegan toda posibilidad de hablar si no es en sus propios términos y todo aquello que los pone en cuestión es enseguida considerado como “primario”» (2009: 49).

La importancia del lenguaje en la determinación y significación se ve claramente en la novela, ya que la protagonista se resiste a la imposición de términos normativos que la encasillen. La Loca del Frente a veces se refiere a sí misma en femenino y otras en masculino, y recibe este mismo tratamiento por parte de los demás personajes. Esto se debe a la ambigüedad de su género; es una persona que fluye entre lo femenino y lo masculino. Asimismo, es importante tener en cuenta el contexto histórico y cultural tanto en el que se desarrolla la novela como en el que fue escrita. Si Pedro Lemebel hubiera construido este personaje en la actualidad, es posible que la identidad de la loca se formulara en otros términos, como el de mujer trans, aunque este planteamiento sea hipotético. En cualquier caso, el hecho de que el personaje sea referido tanto en femenino como en masculino evidencia la ausencia de una conceptualización clara y estable sobre las identidades de género en ese momento: «Las categorías tradicionales de géneros sexuales están cuestionadas por el travesti; quiere sugerir que tal vez los límites entre lo masculino y lo femenino no están tan bien definidos» (Manickam, 2010: 42).

Es importante la autodeterminación a través del lenguaje, y esto pasa por los nombres también. Es remarcable el hecho de que no conocemos el nombre de la protagonista, ni de sus amigas sino tan solo sus apodos. Muchos de ellos parten de los insultos que recibían, reapropiándose de estos y usándolos como distintivo. Además, sirven para ocultar la verdadera identidad: «Aunque yo prefiero, por seguridad, que me conozcas por Carlos que es mi chapa. ¿Y qué es eso de chapa? Algo así como un apodo, un seudónimo. Cuando yo hacía show travesti usaba seudónimo, nombre de fantasía le dicen los colas» (Lemebel, 2019: 126). Esta práctica puede leerse, por tanto, como un acto subversivo y a la vez defensivo frente a la amenaza de ser descubiertas por las autoridades o acosadas por los clientes. En el caso de «los colas» (homosexuales), los «nombres de fantasía» esconden la identidad real cuando esta puede ser amenazada.

Aparece la teatralidad *camp* que esconde un acto subversivo. De nuevo, el *camp* no se reduce a la estética, sino que se articula como una forma de resistencia que se despliega hasta en el nombre.

Como se ha tratado en el apartado anterior dedicado al *camp*, el autor refleja en su estilo la artificiosidad de la protagonista:

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.

Es como devolver perlas al mar, concluyó sacudiendo las flores, esparciendo chispas de vidrio en el aire carnavalizado por su gesto travesti (Lemebel, 2019: 39).

Este fragmento constituye una muestra elocuente del estilo neobarroco de Lemebel, caracterizado por la exuberancia verbal, la densidad de imágenes y la constante teatralización de la experiencia. Además, la tristeza no se presenta únicamente como una emoción dolorosa, sino también como un elemento que forma parte de la estética de la protagonista y está profundamente ligado a su subjetividad, lo que contribuye a su representación como una figura que transforma el sufrimiento en experiencia poética.

El lenguaje que emplea Lemebel sirve para mostrar el mundo interior y la visión de la protagonista. Encontramos a menudo un cierto carácter sensual mezclado con la teatralidad: «Diciendo que eran solamente libros, pura literatura prohibida, le dijo con esa boca azucena mojada. Con ese timbre tan macho que no pudo negarse y el eco de esa boca siguió sonando en su cabecita de pájara oxigenada» (Lemebel 2019: 14).

La descripción de la voz y de la boca no buscan un realismo naturalista, sino que construyen una imagen estilizada y exagerada que refuerza la estética *camp*. De este modo, el lenguaje además de describir a la protagonista reproduce su carácter artificioso, convirtiéndose en una extensión de su propia identidad. Esto muestra de nuevo la importancia del lenguaje en la creación de la identidad.

2.3 Performatividad

Judith Butler formula la idea de performatividad en varias obras, pero se asocia principalmente con *El género en disputa* (1990). Sin embargo, aunque usaremos esta obra, nos centraremos con mayor profundidad en su obra «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory» (1988), donde sintetiza

la idea, y podría considerarse como el germen o incluso el tratado sobre la performatividad que desarrollaría posteriormente de manera más extensa.

Butler considera que los actos performativos no forman únicamente la identidad del individuo que los performa, sino que, de tratarse de actos repetidos constantemente, crea a su vez una ilusión, la ilusión de que el género es el algo fijo, natural y estable. La sociedad; mediante sanciones, tabús y castigos; ayuda a crear esta ilusión dando lugar a la «identidad de género» (Butler, 1988: 520).

Es decir, el género no es algo con lo que nacemos, sino una estrategia que aprendemos para encajar en la sociedad. No es una elección libre, sino una serie de actos que repetimos constantemente para evitar ser rechazados o castigados por no cumplir con lo que se espera de un hombre o una mujer. Al final, esta repetición posee tanta fuerza que nos hace creer que el género es algo natural o biológico, cuando en realidad es una construcción cultural que mantenemos entre todos para sobrevivir socialmente (Butler, 1988: 522).

En este marco teórico de la performatividad de género propuesto por Butler, donde el género se configura como una repetición de actos que naturalizan las normas sociales para asegurar la supervivencia (Butler, 1988: 522), la escena de la pelota en la novela de Lemebel ilustra esta dinámica. La loca se paraliza ante el balón que rueda a sus pies, evocando el terror infantil que le provocaba el fútbol (Lemebel, 2019: 82), un juego asociado a la masculinidad agresiva y que su cuerpo ha aprendido a rechazar a través de repeticiones culturales que desarrollaron su identidad afeminada. Sin embargo, al decidir patearlo con la frase «no se me va a caer la corona por un pelotazo», ejecuta un acto performativo de gesto masculino, consciente de que ello no va a hacer que pierda su «corona» de loca, símbolo de su feminidad que se contrapone a la pelota de fútbol. Esto muestra la fragilidad de esas normas binarias. La loca comprende que golpear la pelota no implica perder su condición femenina, lo que se alinea con la teoría de Butler, ya que el género se performa de manera repetida, un acto aislado no hace el género.

La novela muestra cómo la disidencia sexual no se experimenta de forma homogénea, sino que depende de su grado de visibilidad y de adecuación a la norma. Esto se aprecia en el diálogo entre la loca y Carlos: «Los maricones pobres nunca van a la universidad, lindo. Pero yo conozco muchos homosexuales que estudian en la universidad. ¿Y se les nota? ¿Son locas fuertes como yo, por ejemplo?» (Lemebel, 2019: 136). A través de este intercambio, se sugiere que los homosexuales que acceden a

espacios como la universidad lo hacen, en parte, porque su expresión de género es menos visible o extravagante. Frente a ellos, la loca reivindica una identidad abiertamente performativa que, al no ajustarse a los códigos normativos, queda más expuesta y, por tanto, más marginada. Así, la novela evidencia que la exclusión depende también de cómo la identidad se performa, poniendo de relieve la relación entre visibilidad, normatividad y marginalidad.

La novela plasma cómo los individuos que se alejan de los parámetros socialmente aceptados son castigados en numerosas ocasiones. El dictador, al enterarse de que hay un soldado homosexual entre sus filas, y más en concreto en su vivienda, rápidamente ordena que lo saquen de allí. El dictador habla de la homosexualidad como si fuese una enfermedad, una plaga que se contagia de unos a otros:

No sabe usted que estos tipos traen mala suerte, y quizás tragedia nos espera este fin de semana. ¿En qué cabeza les cabe permitir que un maricón use el uniforme de cadete? No sabe usted que estos desviados son iguales que los comunistas, una verdadera plaga, donde hay uno... ligerito convence a otro y así, en poco tiempo, el Ejército va a parecer casa de putas (Lemebel, 2019: 147).

Además, resulta significativa la relación que establece el dictador entre las prostitutas y los homosexuales. Los equipara en la medida en que las dos figuras, aunque diferentes, representan lo más bajo de la sociedad desde la visión hegemónica, cuerpos desviados sexualmente que corrompen la respetabilidad de la comunidad. Los homosexuales quedan reducidos a meros cuerpos sexuales, feminizados, y, por ello, asociados a las prostitutas.

La infancia de la loca constituye un ejemplo de cómo los niños cuya expresión de género es más femenina de lo estipulado por la norma hegemónica son sometidos no solo a mecanismos de castigo, sino también a intentos sistemáticos de corrección o incluso sanación. En el ámbito doméstico, la figura paterna ejerce una violencia de carácter extremo que comprende desde agresiones físicas hasta abusos sexuales. Este hecho resulta profundamente paradójico, pues se pretende erradicar la homosexualidad mediante sexo homosexual. Esta presión no se limita al hogar, sino que se extiende a la escuela. Desde el colegio, se anima al padre a someter al niño a intervenciones médicas bajo la premisa de curar su condición. Así, el entorno social y familiar converge para tratar la diferencia como una patología que debe ser eliminada a cualquier coste:

Su nervioso corazón de ardilla asustada al grito paterno, al correazo en sus nalgas marcadas por el cinturón reformador. Él decía que me hiciera hombre, que por eso me pegaba. Que no quería pasar vergüenzas, ni pelearse con sus amigos del sindicato gritándole que yo le había salido fallado. A él tan macho, tan canchero con las mujeres, tan encachao con las putas, tan borracho esa vez manoseando. Tan ardiente su cuerpo de elefante encima de mí punteando, ahogándome en la penumbra de esa pieza, el desespero de aletear como pollo empalado, como pichón sin plumas, sin cuerpo ni valor para resistir el impacto de su nervio duro enraizándose. [...] Yo era un cacho amariconado que mi madre le dejó como castigo, decía. Por eso me daba duro, obligándome a pelear con otros niños. Pero nunca pude defenderme, ni siquiera con niños menores que yo, me daban igual y corrían triunfantes con el chocolate de mis narices en sus puños. Del colegio lo mandaron llamar varias veces para que me viera un psicólogo, pero él se negaba. La profesora decía que un médico podía enronquecerme la voz, que solo un médico podía afirmar esa caminata sobre huevos, esos pasitos fífi que hacían reír a los niños y le desordenaban la clase (Lemebel, 2019: 19-20).

De este fragmento podemos extraer dos interesantes reflexiones. En primer lugar, se observa que el motivo principal del padre para castigar a su hijo no es tanto la homosexualidad en sí, como el sentimiento de vergüenza que le produce la posibilidad de que su hijo lo sea. El conflicto del padre no reside en la condición interna del niño, sino en el temor de ser asociado con ella y ser juzgado por el entorno. Como señala Butler, este comportamiento responde a la necesidad de evitar el castigo social; el padre busca su propia supervivencia dentro de la norma y, por tanto, intenta corregir violentamente a su hijo para protegerse. En segundo lugar, y al igual que en el extracto en el que el dictador ordena la expulsión del soldado homosexual, observamos una visión de la homosexualidad y de la feminidad masculina como una patología:

Se construyó la homosexualidad y la transexualidad como una enfermedad, como un diagnóstico médico, plausible de terapias de reconversión, no solo para el entendimiento de estas profesiones de la salud mental, sino también constituyéndose peligrosamente en sentido común, lo cual incluso ha alcanzado para deshumanizar a estas personas social y legalmente.

Esto, los convierte en “enfermos mentales”, les alcanza el estigma y discriminación también de cual son víctimas las personas con problemas de salud mental; personas de las cuales se considera que deben ser apartados o eliminados de la sociedad porque la contaminan, la dañan, que son peligrosas, personas que deben ser curadas (Guerrero, 2017).

En este contexto, la visión de la homosexualidad y de la feminidad masculina como una patología, que describe Guerrero, se conecta directamente con la lógica

planteada por Butler, en la que la construcción del enfermo mental como elemento contaminante no solo legitima su expulsión social, sino que también delimita lo normativo. Como explica Butler en *Gender Trouble*, «this appears as an expulsion of alien elements, but the alien is effectively established through this expulsion. The construction of the “not-me” as the abject establishes the boundaries of the body which are also the first contours of the subject» (Butler, 1990: 169). De esta manera, el padre que corrige violentamente a su hijo (al igual que el dictador que expulsa al soldado homosexual) actúa impulsado por un temor personal, y además, por la necesidad de afirmar su propia humanidad frente al abyecto, al rechazar al enfermo se reafirma en su normatividad.

En la novela no se nos ofrece un monólogo interior sobre la identidad de género de la protagonista, sino que lo conocemos exclusivamente a través de estos actos ritualizados a partir de los cuales el lector articula la identidad del personaje. Todo ello sitúa al personaje en un límite entre la homosexualidad y el travestismo. Realmente no hay un límite claro, ni un lugar en el que situar al personaje. Se trata de una identidad ambigua que huye de las categorizaciones rígidas, a veces se presenta como homosexual y otras como travesti, a veces en masculino y otras en femenino.

De hecho, este tratamiento ambiguo y fluido no es exclusivo de la loca hacia sí misma, sino que también lo encontramos en cómo la ven los demás: «Todo el barrio sabía que el nuevo vecino era así, una novia de la cuadra demasiado encantada con esa ruinosa construcción. Un mariposuelo de cejas fruncidas [...] con su energía de marica falsete entonando a Lucho Gatica» (Lemebel, 2019: 12). Primero se trata al personaje en masculino, para seguidamente definirla como una «novia» y posteriormente como un «mariposuelo» y un «marica». Eso muestra la indeterminación de género; no se encuentra dentro de los parámetros de lo socialmente esperado en una sociedad donde la heterosexualidad es lo esperado. «As an intentionally organized materiality, the body is always an embodying of possibilities both conditioned and circumscribed by historical convention» (Butler, 1988: 521). El cuerpo es parte del instrumento que usa la loca para expresarse, a través de sus gestos, su pelo o su vestimenta. Como explica Butler, es en él donde se dan las diferentes posibilidades que la loca explota al máximo. Así, la loca es un ejemplo de la desestabilización de binarismos, ya sea hombre o mujer, transgénero o cisgénero.

Esta desestabilización constituye un ejercicio de resistencia contra el régimen, como lo es vivir sin documentos:

Es más, no hay evidencia oficial de que ella exista como ciudadana registrada: “Ella no tenía documentos, nunca había usado documentos, y si venían a pedírselos, les con testaría que las estrellas no usaban esas cosas” (Lemebel 201). Al rehusar mantener registros oficiales – tales como un acta de nacimiento, un carnet de identidad nacional o un pasaporte – la Loca del Frente pone en evidencia la abitrariedad de tales documentos para identificar o fichar a un individuo. Ella ha logrado liberarse de los documentos oficiales que un gobierno dictatorial podría emplear para vigilar cuidadosamente a sus sujetos. Así, se puede interpretar este aspecto de ella como un acto sutil de rebeldía contra el gobierno de Pinochet (Manickam, 2010: 44).

En el apartado dedicado a la visión *camp*, hemos señalado cómo la loca parece desentenderse de la política. Sin embargo, el hecho de existir en una posición marginal y sin documentos muestra una actitud subversiva, aunque no de manera militante, o incluso consciente. La loca encarna una disidencia y una abyección frente al régimen y sus mandatos. Esto explicaría por qué, de manera aparentemente abrupta, la loca tiene un arranque político apoyando a los jóvenes revolucionarios en el autobús. Carlos funciona como un agente del despertar, enciende su chispa revolucionaria. La propia loca parece ser consciente de ello, pues automáticamente piensa en él, contenta de imaginárselo orgulloso de su intervención (Lemebel, 2019: 59). Desde otra perspectiva, su militancia puede interpretarse como una extensión del afecto hacia Carlos, es decir, su política en este sentido sería parte de la performatividad que surge por afecto y no por una conciencia social o política. Esta visión encajaría con el desinterés de la loca respecto a las noticias. Se añade así una nueva capa de complejidad y ambigüedad al personaje.

2.4 Tengo miedo torero y la escritura del yo

La dimensión autobiográfica en *Tengo miedo torero* resulta clave para entender la obra en su conjunto, ya que establece un vínculo directo entre la experiencia personal de Pedro Lemebel y la historia que se narra. Como muchos estudiosos han apuntado, en esta novela puede verse un claro reflejo entre el narrador y el propio autor (Balart Carmona y Cortés Fuentealba, 2018: s. p.). En primer lugar, se abordará el marco teórico para, posteriormente, analizar algunos ejemplos de la novela que permiten explicar esta correlación entre narrador y autor.

En este sentido, la novela se inscribe en una tradición de escritura del yo que, lejos de responder a los modelos clásicos de la autobiografía, se forma desde los márgenes.

Como han señalado diversos estudios, la autobiografía tradicional ha sido históricamente un género asociado a escritores masculinos, burgueses y hegemónicos, capaces de articular un «yo» coherente y centralizado. Frente a este modelo, las identidades disidentes han recurrido a formas fragmentarias y alternativas de autorrepresentación, en las que el yo aparece múltiple, inestable y en constante construcción (Jirku & Pozo, 2011: 10). Este es el caso de la loca que se aleja de clasificaciones rígidas.

El postestructuralismo intensifica esta fragmentación del sujeto, cuestionando la idea de una identidad autónoma y unitaria. Como consecuencia, la autobiografía deja de entenderse como un reflejo fiel de la vida para concebirse como una zona liminal entre ficción y experiencia. La llamada «escritura del yo» problematiza así la posibilidad de representar una identidad fija o una experiencia universal, situándose en un territorio ambiguo donde los límites entre lo autobiográfico y lo ficcional se diluyen (Jirku & Pozo, 2011: 13). En este marco, la obra de Lemebel puede interpretarse como una práctica que explora precisamente esa hibridez, desafiando las categorías tradicionales del género literario, al tiempo que su protagonista cuestiona las normas hegemónicas de género y sexualidad.

Cada vez más autores y autoras recurren a estas formas para narrarse desde posiciones subversivas, redefiniendo tanto los límites como las posibilidades del género autobiográfico, punto diferenciador del movimiento del Postboom. En este proceso, la experiencia personal se entrelaza necesariamente con el contexto histórico, de modo que la construcción del sujeto se produce en diálogo con los acontecimientos y las condiciones sociopolíticas que lo atraviesan (Jirku & Pozo, 2011: 14-15).

Ahora bien, resulta necesario profundizar en los paralelismos entre la Loca del Frente y Pedro Lemebel. Tanto el autor como la protagonista comparten una posición de marginalidad dentro de la sociedad chilena. Esta marginalidad es doble: por un lado, responde a su pertenencia a los sectores populares; por otro, a una identidad disidente marcada por la sexualidad y por una expresión de género que desafía las normas hegemónicas.

Entre estos paralelismos destaca el gusto de la loca por la radio. Lemebel condujo durante varios años el programa Cancionero en Radio Tierra, programa especialmente exitoso entre las clases populares. En este programa leía sus crónicas, escogía las canciones que se escuchaban e incluso entrevistaba a personajes tan ilustres como Roberto Bolaño.

Hemos dedicado una sección del análisis a explicar la relación de la protagonista con lo *camp*, entendido como una estética que funciona más allá de lo performativo o lo exagerado, como instrumento subversivo. Y es precisamente en este sentido que se relaciona con las performances que llevó a cabo Lemebel en el grupo las *Yeguas del Apocalipsis*. Este grupo funcionó en los años ochenta durante la dictadura de Pinochet y utilizaba el arte como una forma de resistencia política. En las actividades que desarrollaba este grupo, tanto Lemebel como Francisco Casas, el otro integrante, se travestían. Al incluir elementos femeninos en su estética, cuestionaban la hegemonía y visibilizaban realidades que el poder pretendía silenciar. El gusto por lo *camp* también se da en el estilo, como hemos tratado en el apartado del lenguaje, el estilo del escritor refleja la artificiosidad de la loca.

Además, tanto la protagonista como Pedro Lemebel compartían la atracción por los hombres. La loca está enamorada de Carlos, un joven revolucionario; por su parte, Lemebel tuvo varios encuentros y relaciones con jóvenes del partido comunista, tal y como relata en muchas de sus crónicas. Esta condición de homosexual llevó al escritor a vivir a menudo rechazo incluso dentro del Partido Comunista de Chile (PCCh), en el que nunca llegó a militar de manera oficial, pero con el que mantenía relaciones cercanas a la vez que tensas. Esto se refleja en la relación de la loca con los jóvenes revolucionarios, quienes la utilizan a su antojo, pero no la consideran como un posible miembro del grupo, de hecho, Carlos duda de que pudiera aguantar las torturas. Otra escena en la que se muestra este rechazo o reticencia por parte de los revolucionarios a la figura de la loca es cuando tiene que entregar un paquete de Carlos: «Aquí está el encargo que le manda Carlos, le susurró al hombre, que descolocado por su homosexuada presencia, tomó el paquete, le dio las gracias entre dientes y se hizo humo en la hoguera de rostros tensos que tramitaban el mediodía» (Lemebel, 2019: 124). La incomodidad que provoca su presencia «homosexuada» pone de manifiesto que, aunque puede colaborar de manera puntual, no es percibida como un sujeto legítimo dentro del grupo, sino como un cuerpo que desentona incluso en un espacio que se presenta como subversivo.

Por último, como muestra de la relación entre el escritor y la obra, resulta necesario detenerse en el prólogo o dedicatoria:

Este libro surge de veinte páginas escritas a fines de los ochenta y que permanecieron por años trasapeladas entre abanicos, medias de encaje y cosméticos que mancharon de rouge la caligrafía romancera de sus letras. Aquí entregó esta historia y se la dedico con inflamado ardor a Myrna

Uribe, (LA CHICA MYRNA), pequeño centro esotérico que con su relato poético alejó la tarde del Coyote. A Cecilia Thauby (LA CECI), nuestra heroína enamorada. A Cristián Agurto (EL FLACO) [...] (Lemebel, 2019: 9).

Constituye una enunciación explícita de escritura testimonial que ancla la obra en una experiencia vivida y en las coordenadas temporales de los años ochenta: tanto las veinte páginas iniciales como los eventos narrativos se inscriben en esa década. La dedicatoria a personas concretas, amistades de aquella época, refuerza ese carácter testimonial. Además, el texto designa a estas personas a través de sus nombres de «colas» crea otro paralelismo con la protagonista, quien también se refiere a sus amigas con los nombres de «colas».

En resumen, *Tengo miedo torero* presenta una marcada dimensión autobiográfica que, mediante una identificación indirecta entre autor y personaje, se construye como una forma compleja de escritura del yo que pone en el centro a personajes marginales. A través de la Loca del Frente, Lemebel proyecta experiencias y posturas que remiten a su propia trayectoria vital. Así, la novela no solo refleja una subjetividad disidente, también cuestiona las formas tradicionales de representación del yo, situando la identidad como algo inestable, performativo y atravesado por lo político.

3. Conclusiones

El análisis permite afirmar que *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel entrelaza estética *camp*, performatividad de género y resistencia política durante la dictadura de Pinochet, configurando una subjetividad travesti que desafía las normas hegemónicas. A través de la Loca del Frente, el autor materializa una sensibilidad *camp* que no se reduce a una mera envoltura, sino que se convierte en resistencia: su androginia homosexual supone una supervivencia precaria ante un poder que niega su existencia, su precariedad convertida en belleza performativa. Esta dimensión estética se concreta más claramente en el lenguaje mariconil urbano, un recurso político que reivindica lo abyecto mediante ironía, exceso y autodenigración. Lejos de la corrección normativa, Lemebel subvierte el discurso heterosexual a través del intercambio de pronombres, apodos reapropiados de insultos y un estilo recargado que encarna la artificiosidad de la protagonista. Así, el léxico no solo construye la identidad *queer*, sino que la performa, cuestionando categorías

rígidas de género y sexualidad en un contexto donde el travestismo diluye límites entre masculino y femenino.

La dimensión performativa del género butleriana atraviesa toda esta construcción. Su ambigüedad, esa identidad fluida entre travesti y homosexual que desestabiliza binarismos, convierte gestos excesivos (sombrosos, guantes, humor frente a la amenaza militar) en estrategias de supervivencia y subversión. Esta performatividad se tiñe de afecto: su despertar político en el bus responde al deseo por Carlos, entrelazando lo íntimo con lo colectivo. Por tanto, el deseo, al igual que la teatralidad *camp*, no es solo un sentimiento privado, sino otra forma que tiene la loca de relacionarse con el mundo político desde su posición marginal. Se enamora de un militante comunista, y ese amor la arrastra hacia la resistencia.

Esta lógica se prolonga en la dimensión autobiográfica de la novela. Frente a la autobiografía hegemónica, unitaria y burguesa, la novela practica una escritura del yo fragmentaria y marginal que, como el propio lenguaje mariconil, rechaza la coherencia normativa y se construye desde el exceso y la reapropiación. Al identificarse indirectamente con la loca, Lemebel cuestiona límites entre ficción y experiencia, posicionando la identidad como algo inestable, atravesado por lo político y lo popular.

Tengo miedo torero trasciende la mera narración: es un acto subversivo que visibiliza cuerpos abyectos bajo la dictadura, demostrando que la estética queer genera una resistencia precaria pero potente. Su artificio no oculta la verdad, sino que la reescribe desde los márgenes. El texto de Lemebel ofrece, además, otras vías de análisis igualmente sugerentes: el lenguaje mariconil y su conexión con la oralidad o la relación entre ficción y autobiografía en toda su obra, con el fin de precisar hasta qué punto *Tengo miedo torero* dialoga con sus crónicas y con su práctica artística y performativa.

4. Bibliografía

AMATE BLANCO, J. J. «La novela del dictador en Hispanoamérica». *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 370, 1981, pp. 85-104.

BALART CARMONA, C. y CORTÉS FUENTEALBA, S. «Múltiples voces, diferentes lecturas, un mundo histórico-literario: *Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel». *Contextos: Estudios de humanidades y ciencias sociales*, N° 39, 2018, s. p. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6529364.pdf> (Consulta 18 abril 2026).

- BONATTO, A. V. *Género, literatura y memoria en la España del último entresiglos. Eduardo Mendicutti, Rosa Regàs y Rosa Montero*. Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata, 2014. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1074/te.1074.pdf> (Consulta 26 mayo 2026).
- BUTLER, J. «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory». *Theatre Journal*, vol. 40, N° 4, 1988, pp. 519-531. <https://www.jstor.org/stable/3207893> (Consulta 23 marzo 2026).
- BUTLER, J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge, 1999. Edición digital de Taylor & Francis e-Library, 2002.
- DA SILVA ALVES, W. «Fronteras del deseo: melodrama y crítica social en *Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel». *Castilla. Estudios de Literatura*, N° 3, 2012, pp. 181-204.
- GUERRERO, R. *Impactos de la patologización: deshumanización de la sexualidad en la agenda por la igualdad de las personas TLGB*. PROMSEX, 2017. <https://promsex.org/columnistas/impactos-la-patologizacion-deshumanizacion-la-sexualidad-la-agenda-la-igualdad-las-personas-tlgb/> (Consulta 19 marzo 2026).
- HUERTAS UHAGÓN, B. «El Postboom y el Género Testimonio. Miguel Barnet». *Cauce*, N° 17, 1994, pp. 165-175. <http://hdl.handle.net/11441/30405> (Consulta 19 mayo 2026).
- HUESO FIBLA, S. «Camp y Neobarroco en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel», en Miguel Soler y María Teresa Navarrete (eds.), *Del lado de acá: estudios literarios hispanoamericanos*, Roma: Aracne Editrice, 2013, pp. 397-406.
- JIRKU, B. y POZO, B. «Escrituras del yo: entre la autobiografía y la ficción». *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, vol. 16, 2011, pp. 9-21.
- LEMEBEL, P. *Tengo miedo torero*. Barcelona: Las afueras, 2021.
- LÓPEZ MORALES, B. «La construcción de “la loca” en dos novelas chilenas: *El lugar sin límites* de José Donoso y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel». *Acta Literaria*, N° 42, 2011, pp. 79-102. https://www.scielo.cl/pdf/actalit/n42/art_06.pdf (Consulta 7 abril 2026).

- MANICKAM, S. «La sexualidad desafiante frente al dictador en *Tengo Miedo Torero*», *Hispanófila: Literatura – Ensayos*, N° 159, 2010, pp. 39-51.
- MILLER, E. «Vidal, Gore». *glbtq: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, and Queer Culture*, ed. Claude J. Summers, 2 Sept. 2012. [web.archive.org/web/20150114054008/http://www.glbtq.com/literature/vidal_g.html](http://www.glbtq.com/literature/vidal_g.html) (Consulta 9 mayo 2026).
- PÉREZ GUERRERO, C. «Reficcionalizar la crueldad: teatralización y travestismo en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel». *Rev. chil. Lit.*, N° 99, 2019, pp. 303-316. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/53027/55606> (Consulta 25 febrero 2026).
- SONTAG, S. *Notes On “Camp”*. 1964. Edición digital de Monoskop. https://monoskop.org/images/5/59/Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf (Consulta 16 marzo 2026).
- WITTIG, M. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Barcelona: Editorial EGALES, S.L. 2006. [https://om.juscatamarca.gob.ar/libros/Monique Wittig - El pensamiento heterosexual y otros ensayos.pdf](https://om.juscatamarca.gob.ar/libros/Monique_Wittig_-_El_pensamiento_heterosexual_y_otros_ensayos.pdf) (Consulta 3 abril 2026).