



## MONSTRUOSIDAD HOMOBARROCHA EN *TENGO MIEDO TORERO* DE PEDRO LEMEBEL

### *Homobarrocho Monstrosity in Pedro Lemebel's My Tender Matador*

Inger Flem Soto<sup>1</sup>  

<sup>1</sup> Universidad del Sur de California, EE. UU.

#### RESUMEN

El siguiente texto es una reflexión que se construye a partir de la novela *Tengo miedo torero* publicado por Pedro Lemebel en el año 2001. El análisis pone en diálogo lo travesti —encarnado en la protagonista, *la Loca del frente*— lo monstruoso y el *ethos* barroco. Este cruce teórico busca poner en juego una lectura de lo monstruoso como agente que *de-monstra* (señala, indica) un orden normativo como su reverso. La hipótesis de lectura consiguiente es que la protagonista de la novela es una estrategia literaria de denuncia del entramado patriarcal tanto de la dictadura como de la izquierda revolucionaria chilena de los 80.

**Palabras clave:** *ethos* barroco; travesti; Lemebel; monstruosidad; Chile.

#### ABSTRACT

The following text is a reflection based on the novel *My Tender Matador* published by Pedro Lemebel in 2001. The analysis puts the figure of the *travesti* —in this case, *la Loca del frente*— in dialogue with monstrosity and the baroque *ethos*. This theoretical crossing seeks to put into play a reading of the monstrous as an agent that *de-monstrates* (points out, indicates) a normative order as its reverse. The consequent reading hypothesis is that the novel's protagonist is a literary strategy to denounce the patriarchal framework of both the dictatorship and the Chilean revolutionary left of the 80's.

**Keywords:** baroque *ethos*; travesti; Lemebel; monstrosity; Chile.

Fecha de Recepción	2023-03-14
Fecha de Evaluación	2023-06-19
Fecha de Aceptación	2023-08-21

## CUESTIÓN DE DENOMINACIÓN: NEO-BARROCO/BARROSO/BARROCHO

En la calle un seductor poeta de la construcción me dijo: ¿por qué no me regalas una sonrisa?, y la boca se me abrió de par en par, mostrando mi ensalá de dientes chuecos, como disponiéndome a comerme al hombre, porque mi sonrisa es la de un monstruo. Mi resistencia, mi arma, mi puñal, mi fusil es mostruosiarme; admitir que no soy otra cosa que un fracaso para cualquier modelo, que no sé amar como dicen que hay que amar, que el amor es privativo y no incommensurable. Soy un monstruo, señores, sobre todo cuando me seducen y me hacen reír, porque tiendo a comérmelos. (Claudia Rodríguez, poeta travesti – *Dramas Pobres*)

Despertando un interés en la “Generación del 27”, en la modernidad se inaugura una revalorización del barroco como tensión entre subjetividad y representación. Este nuevo respiro, acuñado por Severo Sarduy como “neobarroco”, se enraíza en el interés por ciertas características del barroco y de su lenguaje ligados a la ambigüedad, lo artificial y lo escatológico: “El espacio barroco es el de la superabundancia y el desperdicio [...], el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y en la pérdida parcial de su objeto. O mejor: en la búsqueda, por definición frustrada, del objeto parcial [...] (la saturación sin límites, la proliferación ahogante, el *horror vacui*) preside el espacio barroco”, afirma Sarduy (2011, p. 32). Desde su ensayo *El barroco y el neobarroco* arranca una denominación de una tradición literaria latinoamericana crítica y experimental, que jugará con la desarticulación de un pensamiento de estructuras trascendentales y binarias, apostando por una literatura autoconsciente de sus recursos que erotice la superficie de su textualidad. Mediante un lenguaje que coquetea con la excesiva proliferación de significantes y sonoridades, priorizando el artificio lingüístico por sobre la claridad de una linealidad narrativa y ontologizante, se juega a cruzar y desplazar referencias y modalidades escriturales tomando como su materialidad al propio lenguaje.

Más allá de una relación genealógica –abandonando, así, un ordenamiento temporal que suponga un momento “originario”–, habría que avistar estas textualidades como confluencias rizomáticas, como lo sugiere Jacqueline Bialostozki (2017), aunque sin desconocer que Néstor Perlongher (1996) señala el trabajo literario de Lezama Lima como punto inaugural del barroco latinoamericano: “[L]a ‘lepra creadora’ lezamesca mina o corroe –minoritariamente mas eficazmente– los estilos oficiales del buen decir. Es precisamente la poesía de José Lezama Lima, que culmina en su novela *Paradiso* la que desata la resurrección, primeramente cubana, del barroco en estas landas bárbaras” (p. 21). Por su parte, el mismo Perlongher se reapropia del término “neobarroco” para situarlo en su Argentina, desde donde reconoce compartir esta tradición literaria desde su pluma impura y desviada. Se suma, de este modo, al espiral de devenires del barroco latinoamericano, acuñando para su caso particular el término “neobarroso”, cuyo trasfondo comparte en el ensayo “Neobarroco y neobarroso”:

Si el barroco del Siglo de Oro, como dijimos, se monta sobre un suelo clásico, el neobarroco carece, ante la dispersión de los estilos contemporáneos, de un plano fijo donde implantar sus garras [...] En su expresión rioplatense, la poética neobarroca enfrenta una tradición literaria hostil, anclada en la pretensión de un realismo de profundidad que suele acabar chapoteando en las aguas lodosas del río. De ahí el apelativo paródico de *neobarroso* para denominar esa nueva emergencia. (Perlongher, 1996, p. 33)

Situaremos, pues, a Pedro Lemebel dentro de este espiral barroco, en su pliegue neobarroco latinoamericano, como también en su pliegue específico en el Cono Sur. En parte *homobarrocho*, como desarrolla Ben Sifuentes-Jauregui (2002), a la vez que situado del otro lado de la cordillera del *neobarroso* con el que se identifica Perlongher, mantendremos el acrónimo propuesto por Soledad Bianchi, *neobarrocho*, “que funde una buena parte del término ‘neobarroco’ con las últimas letras de ‘Mapocho’” (2015, p. 323). En sus palabras:

[C]oncibo el estilo de Pedro Lemebel como “neo-barrocho”, por un barroco que llegando a Chile pierde el fulgor isleño y la majestuosidad del estuario trasandino, al empaparse y ensuciarse en las aguas mugrientas del río Mapocho que recorre buena parte de Santiago, tal como estas crónicas, poco recorridas por él. El río Mapocho que apenas se adivina; casi invisible por el smog; silenciado, también, por la rápida carrera de los automóviles; más gato que jaguar con su esmirriada corriente. (Bianchi, 2015, p. 234)

Mas, la hebra que aquí se persigue no es la de reducir la dimensión barroca de la obra lemebeliana a una variación estilística del barroco latinoamericano sin más, ni de considerarla como un esfuerzo identitario, en el sentido de ejercicio representacional de determinadas subjetividades, pues, de acuerdo con Villalobos-Ruminott, se considera que estamos ante “una performatividad que ensucia y corrompe a la misma representación, liberando a la mimesis de sus obligaciones tradicionales [...] que implica una sostenida sospecha con las lógicas de la captura y de la normalización, de la tolerancia y del pluralismo [neoliberal]” (Villalobos-Ruminott, 2021, p. 115).

## ETHOS BARROCO Y MONSTRUOSIDAD

Antes de sumergirnos en la novela de Lemebel, cabe precisar cómo nos aproximamos a las cuestiones de lo barroco y la monstruosidad más allá del mapeo literario ya someramente expuesto. Citando a Severo Sarduy, Bolívar Echeverría (2000) identifica, como efecto de la crisis de la modernidad, a lo (neo)barroco como una cierta práctica de la posmodernidad, como también uno “de los principales instrumentos teóricos para pensar en qué consiste ese estar ‘después’, ‘en discontinuidad’ o ‘más allá’ de la modernidad” (p. 14); es decir, un comportamiento que ya había sido dilucidado en América Latina por Lezama Lima (2000) como un “rasgo cultural distintivo en la periferia americana del mundo moderno” (p. 14) pero que ahora es movilizado para pensar lo contemporáneo. Echeverría se pregunta así por la actualidad del “paradigma barroco” y su relación con la modernidad, más

específicamente: “¿En qué sentido puede hablarse, por un lado, del carácter necesariamente moderno de lo barroco y, por otro, de la necesidad de un barroquismo en la constitución de la modernidad?” (Echeverría, 2000, p. 12); y “¿Puede, por ejemplo, componerse en torno a él, a su reactualización neobarroca, una propuesta política, un ‘proyecto civilizatorio’ realmente alternativo frente al que prevalece actualmente?” (Echeverría, 2000, p. 15).

Echeverría desarrolla el concepto “barroco latinoamericano” para referirse, en palabras de Villalobos-Ruminott (2014), a la “producción histórica de una ‘segunda naturaleza’ orientada a corregir o hacer tolerable la facticidad de la acumulación capitalista” (p. 92). Frente a la instalación y universalización del sistema capitalista como orden global,

la crítica destructiva de Echeverría muestra la complicidad entre la ascesis protestante y el historicismo como constante de la filosofía del progreso, lo que permite, por un lado, complejizar el relato maestro de la historia moderna como historia del capital y, por otro, imaginar una modernidad no capitalista, es decir, una alternativa al ‘nuevo orden mundial’ que no se reduzca a una romántica reacción comunitaria o antimoderna. (2014, p. 92)

Si bien la actualidad del barroco no está, nos dice Echeverría (2000), “en la capacidad de inspirar una alternativa radical de orden político a la modernidad capitalista” (p. 15), sí comprende al *ethos* barroco, al igual que los otros *ethe* modernos<sup>1</sup>, como “una estrategia para hacer ‘vivable’ algo que básicamente no lo es: la actualización capitalista de las posibilidades abiertas por la modernidad” (Echeverría, 2000, p. 15). Su particularidad reside en ser una estrategia de resistencia radical, aunque nunca una estrategia revolucionaria, que fragua posibilidades de un “más allá” imaginario desde lo que le está siendo históricamente propio: “amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación” (Echeverría, 2000, p. 16).

Imposibilitados de ahondar de lleno en la propuesta de Echeverría, dadas las limitaciones propias de un texto de este tipo, sí enfatizamos el sentido histórico de un habitar el mundo que esquivo una lógica esencialista del ser, comprendiendo al sujeto como siempre desde ya entramado en la complejidad materialista de las posibilidades de existencia latinoamericanas. Un habitar, pues,

---

<sup>1</sup> Echeverría distingue cuatro *ethe* de la modernidad capitalista, a saber, cuatro modalidades mitológicas y de supervivencia que hacen que la vida en el capitalismo sea soportable. Entre ellos están el *ethos* realista, el barroco, el renacentista y el de la modernidad. Para una aproximación a esta dimensión del pensamiento de Echeverría (Gandler, 2007).

que a partir del (des)encuentro (colonial, moderno, en adelante) formula nuevas —como Malitzin<sup>2</sup>: mestizas, acaso monstruosas— formas de (sobre)vivir. En *Ziranda* (2019), Echeverría, entre aforismos, se refiere a lo monstruoso como una combinación de singularidades que se mueve por aguas inestables pero que continúa en la afirmación de la vida. Este arrojito utópico al porvenir desconocido como sobrevivencia no es sino el *ethos* barroco, monstruoso en su malformación como amalgama, que se resiste a la vez que se integra a la historia global que lo entrama. De ahí el carácter proliferante del barroco latinoamericano, que asume la transformación como estrategia de supervivencia, entregado a la creación desquiciada en la “espontaneidad de la vida cotidiana”:

Tan distanciada como la clásica ante la necesidad trascendente del hecho capitalista, no lo acepta, sin embargo, ni se suma a él, sino que lo mantiene siempre como inaceptable y ajeno. Se trata de una afirmación de la “forma natural” del mundo de la vida que parte paradójicamente de la experiencia de esa forma como ya vencida y enterrada por la acción devastadora del capital. Que pretende restablecer las cualidades de la riqueza concreta re-inventándolas, informal o furtivamente, como cualidades de “segundo grado”. (Echeverría, 2000, p. 39)

Por su parte, Mabel Moraña (2017) resalta que el carácter de lo monstruoso solo puede ser estudiado en “áreas periféricas, históricamente marcadas por la mirada exterior —luego interiorizada— que las construyó como lugar de exceso, anomalía y demonización” (p. 13). No es fortuito, por lo tanto, que una de las vidas más prolíficas del (neo)barroco/barroso/barrocho se entregue y dedique precisamente a las corporalidades y posibilidades de vida históricamente marginadas de los relatos nacionales, tanto a nivel gubernamental como literario. Cabe refinar, sin embargo, que el engarce aquí de la figura de la travesti y lo monstruoso no pretende sugerir una definición o descripción prescriptiva de lo que constituiría el cuerpo o experiencia vivida de cualquier hipotético “sujeto travesti”, sino que se busca plantear como clave de lectura excéntrica que expone, a contrapelo, el artificio del centro. Ya lo sabía José Donoso (1997), quien en *El obsceno pájaro de la noche* reflexiona respecto a la monstruosidad:

la humanidad normal sólo se atreve a reaccionar ante las habituales gradaciones que se extienden desde lo bello hasta lo feo, que en último término no son más que matices de la misma cosa. El monstruo, en cambio [...] pertenece a una especie diferente, privilegiada, con derechos propios y cánones particulares que excluyen los conceptos de belleza y fealdad como categorías tenues, ya que, en esencia, la monstruosidad es la culminación de ambas cualidades sintetizadas y exacerbadas hasta lo sublime. (p. 234)

Esta idea de que lo monstruoso corresponde siempre a una categoría “propia”, donde cada elemento monstruoso será único en su tipo (o “una especie diferente”, como dice Donoso) reposa en

---

<sup>2</sup> La figura de Malitzin o Malinche es abordada por Echeverría en el primer capítulo de *La modernidad de lo barroco* (2000): “Malintzin, la lengua”.

su propia etimología. Este hilo es recogido por Derrida (1992) en una entrevista donde indica el lazo entre lo monstruoso y lo normal: “la monstruosidad puede revelar o hacer tomar conciencia de qué es la normalidad; frente a un monstruo se toma conciencia de lo que es la norma y cuando esta norma tiene una historia” (p. 399). Pero para un análisis de la historia de las normas, de acuerdo a Derrida, no bastaría con hacer un análisis histórico, sino que “se debe producir lo que sí se asemeja a un monstruo discursivo para que el análisis tenga un efecto práctico, para que se vea obligado a tomar conciencia de la historia de la normalidad” (Derrida, 1992, p. 399).

Derrida nos sugiere aquí que la monstruosidad cumple la función de *demonstración* (*demonstrare*, en su acepción latina), es decir, de señalar a partir de su diferencia radical y exclusiva un orden natural que lo excluye por antonomasia. Será el/la monstrux, lo monstruoso, lo que como reverso de lo que por convención se ha erigido como la ley o la norma indicará su artificialidad. Puesto así, lo monstruoso opera como constatación de historicidad a la vez que resistencia al engullimiento de la normalización. Articulado con teorías *queer*, podemos aventurar una lectura de lo monstruoso como señalización de la artificialidad de los roles de género, poniendo así en diálogo los tópicos barrocos del desengaño y el artificio con una comprensión del entramado sexo-genérico como tramposas y espectaculares superposiciones de simulaciones con efectos de identidad. Nos aproximamos aquí al texto neobarroco, entonces, como monstruo discursivo, o leyendo el texto en clave monstruosa como aproximación barroca.

El travestismo, por su parte, ha tenido nuevos respiros en la literatura neobarroca/barrosa/barrocha, como personaje predilecto de novelas homobarrocas, pero también como corpus teórico desde donde pensar el barroco en Latinoamérica. En su abordaje del travestismo, Severo Sarduy (1982) movilizó esta noción para pensar la relación entre escritura y representación. En *La simulación* nos dice: “El travestí no imita a la mujer. Para él, *à la limite*, no hay mujer, sabe —y quizás, paradójicamente es [sic] el único en saberlo—, que ella es una apariencia, que su reino y la fuerza de su fetiche encubren un defecto” (p. 13). Sarduy articula la relación entre travestismo y literatura mediante el concepto de simulación como crítica a la teoría del signo de Saussure, donde “las travestis de Sarduy unen las partes elementales que constituyen el signo a través del acto de ‘simulacro’, una especie de efecto de simulacro, produciendo así un ‘exceso’ con el que la travesti (de)construye la subjetividad” (Sifuentes Jauregui, 2002, p. 128).

Desde cierto ángulo, su propuesta que apunta a desbaratar una noción de original o “verdad” más allá de la simulación, engarzando a su vez con el tópico barroco del desengaño, se nos aparece

como cercano a la deconstrucción. Por ello, en su artículo “Escritura/travestismo”, citando a Jean-Louis Baudry (1968), sostiene que

[l]a aparente exterioridad del texto, la superficie, esa máscara nos engaña, “ya que si hay una máscara, no hay nada detrás; superficie que no esconde más que a sí misma; superficie que, porque nos hace suponer que hay algo detrás, impide que la consideremos como superficie. La máscara nos hace creer que hay una profundidad, pero lo que ésta enmascara es ella misma: la máscara simula la disimulación para disimular que no es más que simulación”. (p. 48)

En este sentido, la figura de la travesti en el barroco de Sarduy auxilia en la comprensión de la artificialidad de cualquier verdad más allá (o acá) de su mera representación, donde la (re)presentación misma constituye el único plano de lo legible, pero que a su vez siempre refiere de modo intertextual a otros múltiples referentes y significantes, desarticulando cualquier noción de original cuya iteración pueda comprenderse como entera o completa. Se forma así una operación monstruosa de desvelamiento —no de algún *anterior*, sino respecto al régimen de la *aletheia*— apuntando a que no hay un antes o afuera de lo que se allí se inscribe, y donde la noción misma de “verdad” es evidenciada como artificialidad. A su respecto, Derrida comenta que el trabajo del mimo (y que aquí podemos relacionar a la figura del travesti, tomando distancia así también de posiciones que circunscriben lo travesti a un gesto de completa imitación del original-femenino) es una figura que moviliza (señala o indica, desde su operación “monstruosa”, podríamos decir) el vínculo entre verdad y (re)presentación:

No ya, ciertamente, de la verdad de adecuación entre la representación y el presente de la cosa misma, o entre lo imitante y lo imitado, sino de la verdad como desvelamiento presente del presente: mostración, manifestación, producción, *aleceia*. El mimo produce, es decir, hace aparecer en la presencia, manifiesta el sentido mismo de lo que presentemente escribe: de lo que *lleva a cabo*. Da a percibir la cosa en persona, en su rostro. Siguiendo el hilo de esta objeción, nos remontaríamos, más allá de la imitación, a un sentido más «originario» de la *aleceia* y del *mimeszai*. Tendríamos así una de las más típicas y más tentadoras reapropiaciones metafísicas de la escritura, tal como podrá ocurrir siempre en los contextos más distintos. (Derrida, 1997, p. 311)

El mimo, como en este caso la figura literaria de la travesti lemebeliana, (de)muestra en su simulación del original que no hay un original. En este sentido, es una figura que deshilvana la idea de ego coherente, de un “mismo” capaz de repetirse, un original estable; dejando al descubierto la cualidad performática de la identidad. Sifuentes Jáuregui (2002) analiza el término “performance” etimológicamente: *per*-formar, explica, “es literalmente un desdoblamiento *del lado* de otra forma también, una simulación de un ‘original’ o una deformación como tal. La performance va desde la ciega presunción de igualdad hasta lo grotesco y paródico” (pp. 2-3). La travesti como parodia, entonces, de un original ilusorio, que en su mimesis de una feminidad (a su vez paródica de una *idea* de feminidad) desestabiliza la naturalización de los roles de género:

un movimiento dialéctico fascinante: al mostrar la parodia del otro a través de la desnaturalización de los géneros, el travestismo produce una “realidad” para sí mismo; y, al reproducir la “realidad” del otro, al re-presentar al otro, al construir la “realidad” del otro, el travestismo también revela la “falsedad” (es decir, la construcción) del otro. (2002, p. 4)

## CUESTIÓN DE SINGULARIDAD: LA TRAVESTI LEMEBELIANA

Entre los trabajos literarios que incorporan a la travesti como personaje en sus novelas, la obra de Lemebel es una que destaca por su trayectoria dentro de la escena del neobarroco y de Chile. Entre sus múltiples obras textuales encontramos una única novela, *Tengo miedo torero*, cuya protagonista, “la *Loca del Frente*”, no ha dejado indiferente a sus lectores, incluyendo a varios que desde un prisma académico anglosajón han buscado comprender a estos entramados (trans)identitarios mediante su traducción-incorporación. No es infrecuente encontrar textos que analizan la figura de la travesti en el trabajo de Lemebel bajo conceptos como *queer* y *camp*, como lo practican, por ejemplo, las investigaciones de (el ya mencionado) Sifuentes-Jáuregui (2002) y Barrera (2016). Esta última, por ejemplo, nos dice respecto a *Tengo miedo torero* que “[l]a obra es introducida a partir de un pasado cercano, el cual se presenta con un particular estilo narrativo que reconocemos en la enunciación de objetos propios del camp como ‘abanicos’, ‘medias de encajes’ y ‘cosméticos’ [...]” (Barrera, 2016, p. 40).

Habría que recoger, en este punto, las reflexiones críticas realizadas desde el *Sur* que cuestionan la importación de términos como *queer* para dar cuenta de toda política corporal disidente, desconectadas de las singularidades locales. Casos de ello son el propio Echeverría (1997), quien en “Queer, manierista, bizarro, barroco” comparte su preocupación ante los problemas epistemológicos, políticos y de traducción que implicaría la importación de dicho término al contexto latinoamericano; y más recientemente el trabajo de Juan Pablo Sutherland (2009), quien esboza que “Lemebel intensifica los sentidos paródicos, en un carnaval más neo-barroso que camp, más marica que gay, volviendo a re-significar, volviendo a dejar a la loca como estrategia discursiva en fuga” (p. 25); como también Felipe Rivas San Martín<sup>3</sup> quien advierte que el acto de enunciar el término *queer* en un contexto de habla hispana porta problemas de traducción, en parte por falta de un equivalente en el castellano, pero también porque concurrimos en una “pérdida del ‘contexto performativo’, la historia política del término, que es propia de la palabra anglosajona *queer*” (Rivas, 2011, p. 63). Dado que el insulto enquistado en el término (y que configura su potencia) no guarda la misma historia (ni, por lo tanto, el mismo efecto) en otro contexto socio-lingüístico, este termina

---

<sup>3</sup> Rivas (2011) desarrolla su propuesta de reapropiarse de lo *queer* bajo el término “*cuir*” desde el Cono Sur, tramado desde lo autobiográfico, la traducción y el desencuentro, en el texto.

por “opera[r] a través de una especie de ‘hegemonía de la inteligibilidad queer’, que la convierte en modelo referencial de todos los términos que se usan para significarla en castellano” (Rivas, 2011, p. 65).

Por su parte, el término *camp* también, como se anticipó, ha sido utilizado para analizar a la travesti lemebeliana, sin adecuar lingüísticamente a su contexto cultural los múltiples devenires del uso de la artificialidad de “lo femenino”. Afirmar, como lo hace Barrera (2016), que “Pedro Lemebel a través de un lenguaje barroco que adjetiva hasta los más mínimos detalles articula el escenario *camp* en donde se desenvuelve libremente el discurso queer y la performance propia del mundo travesti” (p. 41), cae en el peligro de traducir toda experiencia particular y situada de su personaje a códigos anglófonos que se suponen universales (como en este caso lo *camp*), ignorando su singularidad latinoamericana y, más puntualmente, de un Cono Sur bajo dictadura.

La “Loca del Frente”, como nos la describe Lemebel, es un personaje sumamente específico, engarzada en un contexto determinado de la historia chilena: los meses en que la organización guerrillera FPMR (Frente Patriótico Manuel Rodríguez), entre el auge de nuevas movilizaciones en contra de la dictadura pinochetista, organizó y ejecutó un intento de asesinato del dictador. La historia toma lugar en un Santiago de Chile del año 86, al fragor de las protestas, en una ciudad dividida socioeconómica y políticamente, donde nuestra protagonista vive en un barrio centrico popular. La novela, en un constante juego de intertextualidades, puebla la narración con noticias de radio Cooperativa y boleros clásicos (Epps, 2020; Blanco, 2020), con cines XXX en los bajos fondos de la capital, como también con un lenguaje ochentero y travesti que difícilmente sobrevivirá el advenimiento de la neoliberalización del país.

A este respecto, el trabajo de Soledad Bianchi da cuenta de la especificidad de los mundos retratados por Lemebel, donde ve en su *barrochismo* una clara apuesta por lo local, e incluso —podríamos agregar— por el retrato de una experiencia intraducible:

me pareció una deriva y traslación lógica (¿o loca?) desde el término “neobarroso”, utilizado por Perlongher, para señalar la “expresión rioplatense” de una “poética neobarroca”. Luego, solo se trataba de cruzar la Cordillera, trazar una filiación y considerar a Lemebel integrando una genealogía, nada de arborea, porque su obra podría considerarse una raicilla, entre otras, de una red entre cuyos muchos nudos puede reconocerse a los ya destacados Lezama Lima, Sarduy y Perlongher, cada uno a su modo, con sus distinciones, en sus escenarios, en sus territorios, pero todos reflejando y haciendo reflejar, provocando y acogiendo ecos, desliziándose desde Cuba, La Habana-París, a Buenos Aires y, en su travesía, atracar en las santiaguinas orillas del Mapocho y situarse en ellas, *delineando —con Pedro— un mapa otro, diferente y de la diferencia. Fluyendo del Barroco al Neobarroco (americano ya), al Neobarroso “transplatino”, al Neobarrocho* [énfasis agregado]. (Bianchi, 2015, p. 325)

## LA MONSTRUOSIDAD DE “LA LOCA DEL FRENTE”

Este ciertamente no es el primer trabajo que discute la relación entre monstruosidad y la obra lemebeliana (Bermejo, 2022). No obstante, lo que diferencia nuestra aproximación a la cuestión de las anteriores es la insistencia en el carácter demo(n)strativo que dicha figura agencia. Si lo monstruoso, como ya se ha señalado, corresponde a una categoría “propia”, en tanto que una singularidad marginal que, como tal, indica el “adentro” respecto al “afuera” que encarna; y si lo travesti en tanto que “operación monstruosa” desestabiliza la fijación de la construcción del género (de-*monstrando* su absoluta contingencia y artificialidad); podríamos preguntarnos qué otras normalizaciones e imperativos sociales son movilizados por la protagonista de *Tengo miedo torero*.

La “Loca del Frente”, sin más nombres ni documentos —“ella no tenía documentos, nunca había usado documentos, y si venían a pedirselos, les contestaría que las estrellas no usaban esas cosas” (Lemebel, 2001, p. 201)— es un cuerpo marginal, que habita y pugna desde los *bordes*, al otro lado del río Mapocho que separa la “chimba” del casco histórico de la capital. Vive en un Chile bajo un régimen de dictadura militar cuya institucionalidad respira un patriotismo machista y homofóbico. Vehiculizado bajo la voz de Pinochet, Lemebel (2001) destaca este falocentrismo intrínseco a la institución militar:

¿Y de dónde salió este pájaro afeminado?, preguntó al secretario apuntando al cadete que se alejaba hasta el bosque acompañado por el escolta. Es sobrino del coronel Abarzúa, dijo el otro recogiendo la carpeta. ¿Y cómo se le ocurre traer a mi casa este tipo de gente? ¿Cómo se le ocurre dejar entrar estos raros a la Escuela Militar? Lo recomendó el coronel Abarzúa, mi General. A la mierda el coronel Abarzúa. No sabe usted que estos tipos traen mala suerte, y quizás qué tragedia nos espera este fin de semana. ¿En qué cabeza les cabe permitir que un maricón use el uniforme de cadete? No sabe usted que estos desviados son iguales que los comunistas... (p. 149)

“Estos desviados son iguales que los comunistas”, dice —aunque equivocándose— Pinochet, pues la misma novela se encargará de ir mostrando cómo una fuerte estructura patriarcal también subyace al ideal revolucionario de izquierda. Carlos, miembro del FPMR que recibe protección y auxilio de parte de la travesti enamorada, representa esta masculinidad contrariada por su deseo por la *Loca*. Ella, por su parte, desilusionada de los grandes relatos heterosexuales, rechaza el ofrecimiento final del guerrillero de llevársela a Cuba en el proceso de exiliarse del país, reconociendo la imposibilidad de ocupar ese rol en su vida:

Tu generosidad me conmueve amor, y quisiera ver el mundo con esa inocencia tuya que me estira los brazos. Pero a mis años no puedo salir huyendo como una vieja loca detrás de un sueño. [...] Me enamoré de ti como una perra, y tú solamente te dejaste querer. ¿Qué podría ocurrir en Cuba que me ofrezca la esperanza de tu amor...? (*Tu silencio ya me dice adiós*) como dice la canción. Tu silencio es una cruel verdad, pero también es una sincera respuesta. No me digas nada porque está todo claro. ¿Te fijas cariño que a mí también me falló el atentado? (Lemebel, 2001, p. 216)

El amor así aparece para La Loca como el límite entre el deseo y la realidad, en un momento que se acerca más al *ethos* romántico que al barroco, si nos devolvemos al esquema echeverriano. No obstante, el *ethos* barroco no supone la superación de la adversidad ni afirma la revolución. Su utopía se juega en el plano de la sobrevivencia, la insistencia en la continuación de la vida aún en la muerte. Puesto así, coincidimos hasta cierto punto con Lucía Guerra Cunningham (2000) cuando señala que “la perspectiva de Lemebel está despojada de toda fe en el inminente triunfo del proletariado” (p. 88); pues, si bien la resignación de la amante se plantea como el único desenlace posible de su melodrama, es la pluma lemebeliana, la hospitalidad de su trabajo respecto a las posibilidades de vida a las que les da lugar, lo que bosquejamos como barroco, a saber, como insistencia en la proliferación, tomando la proliferación como acto de insistencia.

Sin embargo, no tendríamos más que retroceder unas páginas para vislumbrar este ímpetu también en la protagonista. Cuánta afrenta e interrupción efectúa *La Loca del Frente* a los órdenes del sentido que nos ofrece Lemebel como telón de fondo, precisamente sin ignorar ni rehuir. Su propio cuerpo (literario) desmonta las restantes narrativas identitarias que sostienen a los otros personajes. Un cuerpo doblemente político, podríamos decir: por una parte en su capacidad de desestabilizar normatividades en la demo(n)stración de su artificialidad. Aunque, político también, en su devenir guerrillera, como miembro no reconocida del FMPR (resignificando así su nombre: la Loca del Frente). Como nos muestran los pasajes introductorios, nuestra protagonista parte siendo un personaje “despolitizado” respecto a la situación nacional:

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: “Al compás del corazón”. “Para los que fueron lolos”. “Noches de arrabal”. Y así lo pasaba tardes enteras bordando esos enormes manteles y sábanas para alguna vieja aristocrática que le pagaba bien el arácnido oficio de sus manos. (Lemebel, 2001, p. 10)

No obstante, serán esos mismos bordados encomendados por la esposa de un general los que revertirán su posición de descompromiso crítico hacia la dictadura, empapada por su amor revolucionario y su relación con “el Frente”. La escena narra la llegada de la *Loca* a la casa del general, donde en la espera de entregarle el mantel a la mujer se comienza a imaginar la cena a la cual contribuiría con su obra de mano:

En su cabeza de loca enamorada el chocar de las copas se transformó en estruendo de vidrios rotos y licor sangrado que corría por las botamangas de los alegres generales. [...] Estaban ebrios, eufóricos, no sólo de alcohol, más bien de orgullo, de un soberbio orgullo que vomitaban en sus palabras de odio. [...] 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. (Lemebel, 2001, pp. 65-66)

Respecto al trabajo de Lemebel, Paola Arboleda Ríos (2011) comenta que: “el amor surge en su obra vinculado con el deseo, que promueve la acción (homo)sexual, política, intelectual, etc., a la vez que le aporta un sentido de manifestación en contra del carácter normativo y patriarcal” (p. 115). En la novela vemos que, invocando a Carlos —quien diría “Todos los seres humanos somos iguales y merecemos respeto” (Lemebel, 2001, p. 67) —, la *Loca* da un salto hacia un despertar político más allá de la lógica de supervivencia que había marcado la pauta, hasta el momento, de su vida. No obstante, su propia precariedad (que se vislumbra mediante la constelación de maltratos y violación de su padre, la homofobia nacional, su pobreza y falta de acceso a educación formal) marca aún otra diferencia entre ella y el resto de los guerrilleros.

Esa izquierda, de la que no se puede reconocer como parte, es, ante todo, una izquierda forjada al pulso de la lectura, de la instrucción universitaria. Una diferencia de clase impone una distancia irreconciliable entre ella y Carlos y el resto de los miembros del *Frente*, que Lemebel incorpora como contrapunto crítico en la novela y, en términos más amplios, en todo su trabajo. Brad Epps también identifica esta economía de complicidad entre la derecha y la izquierda que se anuda en heteronormatividad cargada de homofobia, señalando: “si la dictadura del general Pinochet es palmaria, la dictadura de la heteronormatividad generalizada es más taimada, tanto que se enrosca en la ideología y la práctica de los revolucionarios izquierdistas que, como Carlos, se juegan el pellejo en la lucha contra el tirano” (2020, p. 111).

Tal vez este sea el motivo por el cual el autor elige concentrar su escritura en la figura de la travesti, y no en la “homosexualidad en general”, pues es ahí donde su crítica como militante comunista puede mayormente evidenciar la problemática de la condición de clase, la pobreza de la periferia chilena. A su respecto, Dino Plaza (1990) comenta: “No se hace pues un registro de lo que sucede con la condición homosexual en general, aquella que esta mas allá de la condición socioeconómica del individuo. Se pone énfasis solo en una situación marginal extrema, en que la pobreza y la condición sexual ‘torcida’ para la cultura imperante —el Otro— se mezclan desatando una problemática doblemente compleja” (p. 128).

Así, la monstruosidad de la *Loca del Frente* (ahora del FPMR), es decir, su excentricidad disfuncional dentro de la narrativa nacional que es puesta en función barroca en la narrativa lemebeliana, nos va desvelando los pilares constitutivos de las subjetividades en la novela en la medida que nuestra protagonista va habitando las contradicciones materiales y discursivas de su

época. Cercana a cómo Echeverría lee el arte barroco, a saber, “esta capacidad de ser al mismo tiempo objeto y simulacro, acto y virtualidad, particularidad y trascendencia, y de trastornar los protocolos de la vida diaria y de la razón instrumental” (Moraña, 2014, 20), la *Loca* no representa sino que atraviesa, interrumpe y resiste la captura de la lógica que la posiciona en un lugar estratégico de exterioridad radical al proyecto nacional (tanto en su versión dictatorial como emancipadora). Si es que encarna a la “Otra” del patriarcado de la dictadura, a la vez que a la “Otra” dentro de la misma “otredad” (que no la reconocerá más que como un instrumento auxiliar dentro de su proyecto emancipatorio), es porque se trata de una “forma de inteligibilidad en segunda potencia que informa sobre la percepción mediada de una realidad que escapa o sobrepasa la captación mimética y las urgencias del conocimiento racional y convencionalizado” (Moraña, 2014, p. 20).

### INSISTENCIA EN LA DESESPERANZA

Aunque de acuerdo con la afirmación de que “[e]n los escritos de Lemebel se desacralizan los grandes relatos y la moral oficial” (Llanos, 2004, p. 76), es pertinente subrayar que esta desacralización es movilizadora por la travesti en *Tengo miedo torero* en vectores que desbordan una mera crítica a la dictadura militar. Desde el fascismo recalcitrante de los miembros del gobierno dictatorial y sus círculos sociales (donde, en la novela, Pinochet destaca por su homofobia), hasta la matriz patriarcal del propio revolucionario de izquierda (“Yo no voy a cambiar por el marxismo / Que me rechazó tantas veces”, Lemebel, 2011, p. 221), la presencia de la *Loca del Frente* revela desde su marginalidad los pilares falogocéntricos que trascienden y sustentan el imaginario social chileno. Esta mención del elemento falogocéntrico nos retorna a Derrida, como gesto de exposición de una huella que ha sido borrada o no reconocida en ambos discursos, pero a partir de las cuales ambas se erigen y alimentan. La monstruosidad de su cuerpo político denuncia la columna patriarcal de Latinoamérica, que atraviesa estructuralmente —aunque de modos singulares y diferenciales— todas las clases sociales e, incluso, ideologías políticas.

Por otra parte, la escritura *neobarrocha* de Lemebel aquí opera como pliegues de denuncia política al momento histórico que narra, y en ese sentido coincide en ser una reflexión sobre las condiciones históricas y materiales de la (pos)modernidad que ocuparon a Echeverría. Mas aún, constituye también una crítica social a la historia que le seguirá, a esa falaz promesa de un devenir democrático que queda fuera de los márgenes de la propia novela, pero que hospeda el momento de su escritura y sazonan de desilusión al autor.

Recojo aquí como contrapunto una lectura más optimista de esta novela: “Lemebel ha escrito una novela del dictador que ofrece esperanza para la época posdictatorial donde una pluralidad de sexualidades podrán expresarse, a diferencia de la heterosexualidad rígida impuesta por la dictadura. Sin caer ni en lo idealizado ni en la cursilería la novela de Lemebel logra proponer cierto optimismo para la sociedad posdictatorial” (Manickam, 2010, p. 43). ¿Esperanzas de superación de un *ethos* patriarcal mediante la caída de la dictadura? ¿Acaso es posible atribuirle esa “heterosexualidad rígida” a la dictadura, y suponer su disolución con su caída formal? Chile pareciera haberse quedado atrapado en una paradoja de la transición, donde tras el derrocamiento de la dictadura militar y la llegada de la sempiterna “transición a la democracia” Pinochet pasó a tener el estatuto de “senador vitalicio” y la Constitución de 1980 mantuvo su vigencia hasta el actual proceso constituyente. Puesto así, si a la *Loca del Frente* “le falló el atentado”, es porque el complejo entramado sociopolítico que consolida su posición de marginalidad no dejará de aumentar en los años de la posdictadura. Su pobreza se acrecentará al ritmo de los créditos y las deudas, y no será interrumpida por las promesas de democracia de las que Lemebel (2011) tanto sospecha.

Si la monstruosidad de la *Loca* señala y denuncia a la multiplicidad patriarcal durante la dictadura, la novela misma y el trabajo de Lemebel desestabilizan desde su “taco alto”, como lo frasea Soledad Bianchi (2015, p. 331), la idea de una clausura de la dictadura, y, de paso, de la marginalidad travesti. Tal como las cajas de Carlos y la organización guerrillera van amoblando la solitaria casa de la protagonista con sus armas de la resistencia, y de paso poblando también su propia mirada del mundo y de la dictadura, quizás la paulatina retirada de estos muebles sugiere una desesperanzadora lectura del porvenir. Se vaticina el fin de la novela, pero también de una historia que en su heroísmo revolucionario pretende derrocar al fascismo en Latinoamérica. Tal vez Lemebel está aludiendo, de este modo, al fin de un ímpetu democrático de izquierda, la retirada del proyecto socialista, y con ello, el fin también de una cierta estética travesti chilena.

Iba y venía por la casa juntando y amontonando trastos. Y entonces se dio cuenta de que no tenía muebles, eran puros cachureos tirados por el sueño y que daba lo mismo recogerlos o guardarlos [...] Pero había cosas que no podía dejarlas al abandono, como el mantel bordado, como el sombrero amarillo, por ejemplo, como los guantes con puntitos y sus lentes de gata. Las revistas *Ecrani*, algunos recortes de Sarita Montiel, y menos una foto suya en que aparecía de travesti. La extrajo de entre las páginas amarillas de un *Cine Amor* y la puso a la luz para verla más nítida, peor daba lo mismo, porque el retrato era tan añoso que la bruma del tiempo había suavizado su perfil de cuchillo. Se veía casi bella. Y si no fuera por el “casi”, nadie podría reconocerla forrada en el lamé escamado de su vestido de sirena, nadie podría pensar que era ella en esa pose blandamente torcida la cadera y el cuello mirando atrás. (Lemebel, 2001, pp. 187-188)

Sutherland (2009) con acierto propone que “[q]uizá uno de los mayores aportes de Lemebel a la cultura latinoamericana [fue] recoger el guante de la ciudad letrada marica y develar las estrategias hegemónicas de las políticas de representación de la diferencia, en medio del blanqueamiento de las políticas homonormativas” (pp. 25-26). Esta desconfianza ante la pulsión homogeneizante de las políticas identitarias capitalistas está inscrita a lo largo del trabajo de Lemebel, donde podemos ver que, con el arribo de la “democracia” en los años 90, la singularidad de la travesti retratada en su obra sufrirá su pérdida, dando paso a la importación de un imaginario “gay” del *norte*. Al respecto, Lina Meruane (2012) lee a Lemebel como un autor que

sostiene que el libre mercado solo le perdona transitoriamente la vida a la homosexualidad chilena: con la apertura de las fronteras económicas no solo se introduce en Chile la lógica libertaria del mercado y sus capitales sino que también ideas foráneas destinadas a cambiar las costumbres sexuales y a destruir la especificidad de las comunidades travestis. Desde su esquina local, la llamada globalización de las sexualidades se ve como una liberación engañosa. La entrada masiva de la ideología gay gringa amenaza con hacer desaparecer a la loca incorrecta bajo la figura más aceptable de un homosexual viril y viral. (pp. 53-54)

Nos encontramos aquí, por cierto, ante otro cruce con Echeverría. Por una parte, se anudan en la sospecha ante el *american way of life* que, en palabras de Echeverría (2010), “[m]ás que la idiosincrasia de un imperio, el ‘americanismo’ es el imperio de una ‘idiosincrasia’: la del ser humano cortado a imagen y semejanza de la mercancía-capital” (pp. 105-106). Por otra parte, cabe mencionar su crítica al socialismo real como versión subordinada de la modernidad capitalista, donde se delata “su copertenencia a la misma concepción antropológica y productivista de la vida y a la misma representación espacializada de la temporalidad” (Villalobos-Ruminott, 2021, p. 94). En otras palabras, es una desconfianza ante las políticas oficialistas tanto burguesas como proletarias en tanto ambas se sustentan en “los presupuestos historicistas [es decir, postulaciones antropológicas y productivistas de la vida] que abastecen tanto a las versiones liberales y progresistas propias del capitalismo moderno, como a las versiones socialdemócratas y marxistas propias de su crítica” (Villalobos-Ruminott, 2021, p. 93).

Recordemos que leer esta novela en clave barroca echeverriana implica soltar la utopía revolucionaria, aunque sin jamás soltar la insistencia por el porvenir, y eso se respira no en la figura de la *Loca*, sino en el ahínco y porfía del propio Lemebel. Escribe *Tengo miedo torero* estando ya en democracia, publicándolo el año 2001, once años después del fin oficial de la dictadura, mas, su literatura no es de clausuras, sino de devenires: de identidades en constante flujo y transiciones, y sobre todo, de cuerpos marginados de la narración nacional. Esta es, quizás, la mayor potencia de su pluma *homobarrocha*: el disputarle —mediante una literatura que se desborda en su despliegue

narrativo y político— lo que bajo una construcción falogocéntrica (literaria, historiográfica) han sido registrados como los cuerpos de historia. Porque el 86 no implicó exclusivamente al dictador y a los guerrilleros, sino también a las olvidadas corporalidades abyectas que Lemebel, en su literatura, les da un lugar. De este modo, podríamos hablar del *homobarrocho lemebeliano* como una literatura *cuir* (esta vez “con la lengua afuera”) que le ofrece (sobre)vida a imaginarios espectrales que la apertura económica y política de los años de “transición a la democracia” continuarán empalideciendo. Una pluma *homobarrocha* de *ethos* monstruoso que, en el retrato de sus travestis, de sus locas locales, registra sus huellas disidentes como puntalazos al fascismo que nunca acabó.

## REFERENCIAS

- Arboleda, P. (2011). ¿Ser o estar 'queer' en Latinoamérica? El devenir emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arenas. *Íconos (Quito)*, 39, 111-121. <https://cutt.ly/qeuNDM8r>
- Barrera, K. (2016). La Loca en el Frente, The Queen on the Frontline. *Nomadías*, 21, 39-59. <https://cutt.ly/YeuNGI6a>
- Bermejo, C. (2022). De lo monstruoso a lo humano: Relaciones consustanciales en las novelas *Tengo miedo torero* (2001) de Pedro Lemebel, *Las Malas* (2019) de Camila Sosa Villada y *Panza de burro* (2020) de Andrea Abreu. *Polyphonía (Santiago)*, 6(2), 69-87.
- Bialostozki, J. (2017). *Aesthetics of the Surface: Post-1960s Latin American Queer Rewritings of the Baroque* [Tesis de doctorado University of California, Berkeley]. Escholarship. <https://escholarship.org/uc/item/6281k2rr>
- Bianchi, S. (2015). Del Neobarrocho o la inestabilidad del taco alto (¿un neobarroco chilensis?). *Revista Chilena de Literatura*, 89, 323-333. <https://doi.org/10.4067/S0718-22952015000100018>
- Blanco, F. (2020). La Frida no envejeció, Yo soy la Frida envejecida. La última performance de Pedro Lemebel. En F. Blanco (Ed.), *La Vida Imitada: narrativa, Performance y Visualidad en Pedro Lemebel. Iberoamericana* (pp. 73-96). Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783964569493-005>
- Derrida, J. (1999). "Passages - du traumatisme á la promesse". En *Points de suspension. Entretiens* (pp. 385-409). Galilée.
- Derrida, J. (1997). *La diseminación*. Fundamentos.
- Donoso, J. (1997). *El obsceno pájaro de la noche*. Alfaguara.
- Echeverría, B. (2019). *Ziranda*. Era.
- Echeverría, B. (2010). *Modernidad y blanquitud*. Era.
- Echeverría, B. (2000). *La modernidad de lo barroco*. Era.
- Echeverría, B. (1997). Queer, manierista, bizarre, barroco. *Debate Feminista*, 16, 3-10. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1997.16.400>

- Epps, B. (2020). Nostalgia de la oscuridad: acción clandestina y amor furtivo en Tengo miedo torero de Pedro Lemebel. En F. A. Blanco (Ed.), *La Vida Imitada: narrativa, Performance y Visualidad en Pedro Lemebel* (pp. 109-128). Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783964569493-007>
- Gandler, S. (2007). *Marxismo crítico en México: Adolfo Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría*. Fondo de Cultura Económica.
- Guerra Cunningham, L. (2000). Ciudad neoliberal y los devenires de la homosexualidad en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel. *Revista Chilena de Literatura*, 56, 71-92.
- Lemebel, P. (2011). Manifiesto (Hablo por mi diferencia). *Anales de la Universidad de Chile*, 2, 218-221. <https://doi.org/10.5354/0717-8883.2011.19449>
- Lemebel, P. (2001). *Tengo miedo torero*. Planeta.
- Llanos, B. (2004). Masculinidad, estado y violencia en la ciudad neoliberal. En J. Franco, B. Llanos, y H. Domínguez Ruvalcaba (Eds), *Reinas de otro cielo: Modernidad y Autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel* (pp. 75-113). LOM
- Manickam, S. (2010). La sexualidad desafiante frente al dictador en Tengo miedo torero. *Hispanófila*, 159(1), 39-51. <https://doi.org/10.1353/hsf.2010.0028>
- Meruane, L. (2012). *Viajes Virales*. Fondo de Cultura Económica.
- Moraña, M. (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Vervuert.
- Moraña, M. (2014). Bolívar Echeverría: la agenda abierta. En M. Moraña (Ed.), *Para una crítica de la modernidad capitalista: dominación resistencia en Bolívar Echeverría* (pp. 9-25). Universidad Andina Simón Bolívar.
- Perlongher, N. (1996). Neobarroco y neobarroso. En R. Echavarren, J. Kozler y J. Serami (Eds.), *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana* (pp. 21-33). Fondo de Cultura Económica.
- Plaza, D. (1990). Lemebel o el salto de doble filo. *Revista Chilena de Literatura*, 54, 123-135.
- Richard, N. (2018). *Abismos temporales. Feminismo, estéticas travestis y teoría queer*. Metales Pesados. <https://doi.org/10.2307/j.ctvckq6h3>
- Rivas San Martín, F. (2011). Diga 'queer' con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano. En CUDS (Eds.), *Por Un Feminismo Sin Mujeres* (pp. 59-75). Territorios Sexuales. <https://cutt.ly/7euN9hXk>
- Rodríguez, C. (2015). *Dramas Pobres*. Intersticio.
- Sarduy, S. (2011). *El barroco y el neobarroco*. Cuenco de plata.
- Sarduy, S. (1971). Notas a las notas a las notas... A propósito de Manuel Puig. *Revista Iberoamericana*, 37, 76-77. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1971.2871>
- Sarduy, S. (1982). *La simulación*. Monte Ávila.
- Sarduy, S. (1968). Escritura/Travestismo. *Mundo Nuevo*, 20, 72-74.

► **Dossier:** Monstruosidad Homobarrocha En *Tengo Miedo Torero* de Pedro Lemebel

Sifuentes-Jáuregui, B. (2002). *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature*. Palgrave.  
<https://doi.org/10.1057/9780230107281>

Sutherland, J. P. (2009). *Nación Marica, Prácticas culturales y crítica activista*. Ripio.

Villalobos-Ruminott, S. (2021). Reseña de *La vida imitada: Narrativa, performance y visualidad* en Pedro Lemebel. *Textos Híbridos*, 8(2), 111-116. <https://cutt.ly/zeuN8j26>

Villalobos Ruminott, S. (2014). Bolívar Echeverría y los ethe históricos del despliegue moderno/capitalista. En M. Moraña (Ed.), *Para una crítica de la modernidad capitalista: dominación resistencia en Bolívar Echeverría* (pp. 81-108). Universidad Andina Simón Bolívar.