

Vacíos y corrimientos. Dos novelas de la dictadura pinochetista¹

Betiana Lombi*
belombi@gmail.com

RESUMEN

El presente trabajo tiene como finalidad presentar las novelas enmarcadas en la dictadura pinochetista chilena (1973-1990), *El corazón del silencio* (Lobo, 2004) y *Tengo miedo torero* (Lemebel, 2001), dos textos que se levantan focalizando en la voz de aquel que espera un reconocimiento. La construcción de los personajes, los espacios que rodean, el descentramiento, la palabra del ausente, la tensión entre la palabra oficial-histórica y la voz ficcional son los ejes que se analizarán a continuación.

Palabras claves: Dictadura chilena. Lemebel. Lobo

Two novels of the Chilean dictatorship of Pinochet

ABSTRACT

The present work has as aims approach the novels framed in the Chilean dictatorship of Pinochet (1973-1990), *El corazón del silencio* (Lobo, 2004) and *Tengo miedo torero* (Lemebel, 2001), two literature texts that are raised up in the voice of one who expects a recognition. The construction of the characters, the spaces that surround, but do not fill; decentering, the word of the absent, the tension between the official-historical word and the fictional voice are the axis that will be analyzed below.

Keywords: Chilean dictatorship. Lobo. Lemebel

Desde el distanciamiento que propone el presente, se puede mirar e incluso hurgar en el pasado, más si el momento elegido es un momento histórico y doloroso para un pueblo. Pero, ¿qué sucede si remover en el pasado implica un acto doloroso, un acto en el que el escenario es la vida de uno y de otros también? ¿Qué pasa si hurgar en el pasado es urdir desde el presente? ¿Qué pasa si son muchos los actores en una tragicomedia que aún no ha bajado el telón? ¿Y si buscar en el pasado implica un viaje, un traslado de la memoria o un corrimiento del punto de vista hacia los más sufridos? ¿Cómo escribir lo privado sin mencionar lo público que invadió la esfera doméstica? Estos son algunos de los interrogantes que abren y desvelan dos obras enmarcadas en la dictadura chilena (1973-1990), encabezada por el

general Augusto Pinochet tras el derrocamiento y posterior suicidio del presidente Salvador Allende, quien fuera elegido democráticamente en 1970. Las novelas son *El corazón de silencio* (Lobo, 2004²) y *Tengo miedo torero* (Lemebel, 2001³), dos textos que se erigen focalizando en la voz de aquel que espera un reconocimiento, un momento para comunicar su versión de los hechos. Por esta razón, las novelas se construyen centradas en narradores omniscientes que ingresan al mundo más íntimo del personaje.

La hipótesis central a desarrollar en los subsiguientes párrafos es qué sucede con los vacíos, con los blancos no escritos o no vividos, qué sucede con los márgenes, cómo descentrar la mirada siempre puesta en lo completo y que la literatura se propone desviar y (des)cubrir; como textos ficcionales que

son, se plantan ante el discurso histórico oficial.



Antes de emprender el análisis, resulta acertado reseñar brevemente las novelas. Por una parte, el escritor Pedro Lemebel toma hechos de su devenir real para construir una historia de amor entre La loca de enfrente y Carlos, entre medio del intento, frustrado, de asesinato al dictador Augusto Pinochet en 1986. Como el mismo autor señala: “este libro surge de veinte páginas escritas a fines de los 80, y que permanecieron por años trasapeladas ente abanicos, medias de encajes y cosméticos” (Lemebel, 2001: 6). Por otra parte, la escritora chileno-costarricense Tatiana Lobo Wiehoff construye la narración desde el personaje de Yolanda, una trabajadora en Derechos Humanos que regresa a Chile con el interés de recuperar el vínculo con su prima Aurelia, aunque termina conociendo la dramática desaparición de Marcelo, hermano de Aurelia y primo de la protagonista; no es una desaparición fortuita, está ligada a la dictadura.

En esa búsqueda por completar los blancos, en los dos relatos se teje a partir de todos los significados vinculados al significante “viaje”. Por un lado, como el traslado físico de un ser humano: el del ocio y el turismo, el

de la necesidad laboral y, sobre todo en estas lecturas, la urgencia social y familiar que empujan al traslado. Y en ese desplazamiento se va trazando un camino, sea alguno que ya se ha realizado u otro a trazar por primera vez.

En el caso de la novela de Tatiana Lobo, el viaje, lejos de constituirse como una forma de evasión de la realidad, busca hacer revivir y dejar aflorar aquel tiempo que quedó detenido cuando Yolanda, una de las protagonistas, dejó su pueblo natal. Ese regreso supone el traslado de una carga, pero no física, sino emocional que deja aflorar las vivencias familiares, los entredichos y lo callado. Ella misma, en el ómnibus, se interroga sobre si volver es morir un poco (2004:15). Yolanda viaja por una necesidad individual que potencialmente abarca un campo más amplio, colectivo: la búsqueda de respuestas ante la desaparición de su primo Marcelo en el marco del horror de un gobierno dictatorial. Su trabajo con los derechos humanos y la conciencia la llevan a actuar como una detective para correr el barro del pasado que cubre aquello que nadie le explicó, pero aún está latente en su vida. Su llegada también presenta un abarrotamiento de significante y de sonidos en una “noche de negritud negra” (Lemebel, 2001: 14); una aliteración que oculta sentimientos y verdades, que implica negaciones y deja entrever, por primera vez, lo más oscuro: las torturas, desapariciones y el genocidio. Llega de noche y debe recordar un pasado opacado por el desconocimiento y por su ausencia en los tiempos más crueles de la dictadura. Este traslado físico, entonces, se conjuga con un viaje hacia el pasado de la historia familiar en el que la acompañará no solo el narrador sino también, sin quererlo demasiado, su prima Aurelia. No obstante, los recorridos y sus justificaciones sobre

aquel tiempo político son totalmente opuestos: la una, Aurelia, la que reside aún en la casa familiar, se encuentra habitando a la vez un pasado que celebra y justifica, tanto que es cómplice del asesinato “por error” de su hermano; en frente, la otra que se fue para no soportar los asedios de ese momento pinochetista, que indaga y busca un cuerpo que llene su ignorancia ante su primo ausente.

Por otra parte, si bien en Yolanda hubo una pausa en la que su cuerpo estuvo exiliado de la tierra chilena, Aurelia también representa una doble ausencia: en primer lugar, por no querer responder a la búsqueda de entablar un diálogo con su prima, la primera vez al destruir y no responder la carta de aquélla y, la segunda, cuando se esconde y no la recibe en ese regreso. Paralelamente, la otra ausencia muy marcada en Aurelia es la de la cordura, son los fantasmas⁴ las que recorren la cotidianidad y la acompañan ante la ausencia de otro cuerpo que habite la casa. En general, son figuras que representan a los seres que vivieron en esa casa y sirven, a los fines narrativos, como desdoblamiento del narrador focalizado en el personaje.

A pesar de que la falta de cuerpos asoma en la aparición de espectros que rodean a Aurelia, hay muchos episodios que ponen en valor, una vez más, la falta de lo corpóreo con el agregado de que recuperan un doloroso pasado histórico: los cuerpos que, según se dice, se hallan debajo de un precario barrio que sería reubicado para poder esclarecer y dar entidad a esos desaparecidos de la dictadura pinochetista. No obstante, esto será infructuoso. El vecino de Aurelia, Miguel Cárcamo, sabe y sostiene que los cuerpos del fusilamiento —del que él mismo formó parte— ya no están, pero decide no proporcionar esa información, porque ocultar permite establecer un quintuple beneficio: para

los productores salmoneros del lago innominado del pueblo, donde fueron depositados los cadáveres; para el humilde barrio que recibirá un mejor establecimiento, al propietario de esos terrenos para demostrar su inocencia, al gobierno que expondrá que le interesan los pobres y a la democracia que, de esta manera, manifiesta su interés por hacer justicia. Ante este nuevo saber, se acrecienta el conocimiento de Yolanda que piensa que en esta nueva posición puede negociar, como los demás, su silencio. Es entonces cuando se propone quitar el enmudecimiento que tiene sobre la desaparición de su pariente Marcelo y descubre la verdad, logra saber que otra vez los lugares están recorridos y que quien debiera ocupar el lugar del muerto no era el mismo Marcelo sino Cárcamo. Y es el lodo el que oculta el cadáver y una noche de confusiones de la época oscura. De este modo, son las simas de la tierra las que ocultan lo trágico y las aberraciones de un momento sin derechos humanos.

Asimismo, los silencios se configuran como espacios de acogimiento, de protección. Por un lado, para Aurelia que decide no hablar de su participación en la muerte de Marcelo y no hablar de sus fantasmas. Por otro, está Melania, un nuevo personaje, del que se destaca el brazo y que está en su burbuja saludando desde su mundo sin preocuparle el de afuera; elige un exilio interior, se inventa “un mundo a la medida donde nadie la moleste” (p. 178) y es la que representa el título de la obra. Sin embargo, a través de ella laten los corazones silenciosos de una familia que calla decididamente o por miedo y un pueblo que espera sanar las heridas que el mundo externo provocó. Por último, está el sigilo prudente de Cárcamo que pudo sobrevivir al fusilamiento, huyó y está cómodo en su regreso al pueblo. Son varios los corazones que se refugiaron en el silencio; sin decir, no

hay consecuencias ni respuestas, no hay interlocutor.

A su vez, no sólo son los protagonistas los que dominan un espacio casi vacío, también el estilo escriturario de la autora propone ausencias: las mayúsculas en los relatos están vacantes, de modo tal que el discurso de una y otra protagonista se va entrelazando para conformar un único pensamiento, como un rompecabezas en que una y otra parecen no querer dejar blancos incómodos. Por ejemplo, al referirse al inicio del comportamiento de la prima Melania leemos el siguiente diálogo:

- volviendo a la Melania, así que la encontraron...
- desnuda, sentada en el suelo y como lesa,
- sin ropa y como lesa,
- completamente
- y después,
- se dieron cuenta que le vino la regla porque había una mancha fresca en el suelo y ella tenía el dedo manchado (p. 133)

Porque ese encuentro presente se configura, nuevamente, como un viaje al pasado. Así, en el primer contacto cada una persiste en el recuerdo de lo que la otra fue, busca lo que conocía, lo presente en lo ausente. Inclusive, más adelante menciona Yolanda: “hablamos como si fuéramos una sola persona” (p. 177)

Esos silencios, que posibilitan remitirnos al título, también están acompañados de vacíos en muchas dimensiones: una tumba colectiva vacía, una cabeza como la de Yolanda que está vacía de explicaciones y por momentos quiere olvidar el presente para sumergirse en el fango de las memorias; una cama vacía que la empleada debe tender sin conocer para qué o para quién la destina Aurelia, habitaciones vacías de objetos, pero que sirven de guarida

para los fantasmas. Aurelia misma pretende no pensar y vivir en un país en que no se piense porque “solo cosas malas se le ocurren a la gente cuando piensa demasiado” (p. 205), gente entre la que se encuentra su prima, la defensora de los derechos humanos. Hay, también, un tiempo vacío que cada una de las protagonistas quiere llenar en la otra, tiempo nacido de un exilio que también comparten Cárcamo y Yolanda.



Al mismo tiempo, el recuerdo se fija en fotografías, imágenes también sin voz que, sin embargo, congelan un momento en la historia de la familia y proponen interrogantes sobre el presente de ese pasado y el presente de la observación misma. Esto sucede, sobre todo cuando la protagonista del enunciado es Melania y su ex pareja, Marcelo, cuando el interrogante planteado es por qué ella se ha vuelto autista “cuando más feliz debió haber estado” (p. 136). También, aparece en escena la fotografía en la novela, encarnado en la figura del padre Paul, personaje que desea ocultarse de su pasado con las bombas que arrojaban desde los aviones. Lo interesante de su aparición es la confesión aparentemente vacía que escucha de boca de Yolanda: “Me acuso de no perdonar lo que no puedo castigar” (p. 208). A ella los silencios la inhabilitan para alcanzar una conmiseración divina para con los

pecados humanos, para los vacíos en las conductas de las personas. Lo que ella sí necesita es hablar, ser escuchada como denunciante, no ser absuelta de pecados.

Por otro camino, asistimos a una escritura más subversiva aún. En *Tengo miedo torero*, Pedro Lemebel centra la mirada sobre el que está en el margen, sobre la Loca del Frente, el travesti enamorado de Carlos, un partícipe en el atentado del 7 de septiembre de 1986 al dictador Augusto Pinochet, por parte del Frente Patriótico Manuel Rodríguez.

En esta obra, los vacíos también están presentes, por un lado, está el departamento del (la) protagonista que es llenado con las cajas de la revolución, las cajas de Carlos de las que desconocemos su contenido y, también, está henchido de música, del canto de boleros de la Loca. Este espacio privado, así, es invadido por lo público, por ejemplo, cuando se escuchan los comunicados de la Radio Cooperativa y los testimonios de quienes buscaban a sus desaparecidos. La vida de esta mujer trans se desarrolla en lo que el narrador llama una “teatralidad decorativa” (p. 21), su espacio es invadido por los planes rebeldes de Carlos y él/ella desconoce gran parte de ello. La Loca no pregunta, pero participa aunque no quiera, como lo demuestra su imperioso desarraigo final hacia Viña del Mar. Es también en la teatralidad donde el personaje y el mismo Lemebel se sienten cómodos para contar la historia de sí y de otros⁵, y, a la vez, su vivencia le permite criticar fuertemente la historia del país. Inclusive la imagen de la esposa del dictador, María Lucía Hiriart Rodríguez, aparece banalizada al poner especial atención en la vestimenta, las alhajas y sombreros, una forma de mostrarse al mundo, para los otros, constituye una espectacularidad ridiculizada. Mientras que en Tatiana Lobo los fantasmas crean una realidad

paralela que dialoga permanentemente con los seres concretos, en Pedro Lemebel, la decoración y el no pedir explicaciones actúan como simulacros y máscaras para conseguir lo que se desea: el amor de Carlos. No obstante, en las dos obras, el teatro completa los vacíos, los silencios y la memoria.

Por otra parte, resulta apropiado revisar las interminables palabras de la mujer del dictador, voz que suple los silencios de su marido y los pensamientos de él mismo. En ellos surgen los discursos de la historia, es directamente en lo privado donde se revuelven los hechos pasados de la realidad. Por ejemplo, aparecen ‘existentes’ (sic), como el asesinato del dictador nicaragüense Somoza, a Franco, los exilios marxistas, la poetisa Violeta Parra y la entrega del Premio Nobel a Pablo Neruda. Varios de estos existentes también se configuran representaciones del ‘imaginario social’ chileno. Son las hilachas de la realidad que el mismo escritor decide, como su protagonista, bordar y *abordar* en el tejido de su memoria para plasmarlas en su novela. Justamente, el mantel que con tanto cuidado ha bordado la Loca para una de las fiestas de la aristocracia militar, se descentra y se mancha en el día de campo que él/ella pasa con “su” Carlos, como si esa metáfora de lo real vivido por muchos, pero desconocidos por tantos otros, representara los terribles desaciertos de un gobierno dictatorial.

En este descreimiento que crea su obra, Lemebel pone en crisis, en la representatividad de la palabra escrita, los conceptos de autor, de narrador y de personaje. Por momentos, los comentarios pueden ser de cualquiera de los tres: “como si no se supiera que es el único que manda en este país de mierda, donde uno no ni siquiera puede comprarse un tocadiscos” (p. 85). Y La Loca se confunde con el individuo con identidad real como lo es el autor. Son

resquebrajamientos que lo real produce en los modos de contarse, en el sujeto real y en el imaginado, encargado de la empresa narrativa⁶. Las voces irreverentes del travesti y del narrador permiten mostrar los pensamientos y sensaciones más ocultas del Dictador, al resguardo del conocimiento popular y carentes de historicidad, pero acertadas para la novela.

Para ir estableciendo conexiones finales entre las obras, me detengo en la apreciación acerca de los nombres de los personajes elegidos por los autores recorridos. En *Lobo surge la Tontaloca*, el fantasma más audaz y presente en la vida de Aurelia; en *Lemebel*, la Loca del Frente, un “mariflor” (p. 22) enamorado de un rebelde. Es la locura —¿coincidencia fortuita?— la que da identidad a personajes excluidos, fuera de la norma, de la lógica de la razón, que no encuentran aceptación o lugar en el mundo de los “normales”, pero sí en la escritura literaria. Esa discordancia permite dar un orden o configuración al suceso aún más incongruente de la historia: una concordancia nacida del sentido propio del poder de la literatura. Inclusive, el nombre del dictador Augusto José Ramón Pinochet Ugarte aparece vaciado de sentido; en las letras de Lobo, Pinochet es el General, cuyas características más reconocibles configuran una metonimia: sus anteojos negros; en la escritura de Lemebel, es Augusto, Augustito o el Dictador. Esta forma de nombrarlo propone ubicarlo al mismo nivel de sus víctimas, despojado de su identidad más fuerte, del apellido. Aunque parezca un movimiento tendiente a humanizar al más inhumano, sugiere más un acto de un acto de justicia, de igualación.

En suma, ambas novelas presentan un trasladado, un corrimiento, un ponerse en el lugar del otro, en el lugar de la ficción, opuesta al relato historiográfico. Una se corre y se pone en medio de una oposición familiar

frente a la figura del General y otra desde el homosexual o persona trans por siempre marginada, no escuchada, pero que desde su periferia aborda la temática en la que está inmerso. Esta elección de los materiales ficcionalizados supone una desconfianza en lo real, demostrado a partir del uso de diferentes puntos de vista y encuentros de los mismos para acercarse lo más posible a lo sucedido. Así, provoca un cuestionamiento socio-político de una realidad reciente.

Por esto, la dictadura chilena propone espacios de fuga a través de distintos viajes: físicos, internos (locura y los fantasmas) y cronológicos. Esas evasiones son las que le permiten a la literatura decir lo que no se puede decir, sea por miedo o por el horror mismo de lo inexplicable de la realidad concreta. El pasado, en la representación de los personajes, le teme a la voz del escritor anunciado desde el epígrafe mismo de Tatiana Lobo, tomado de Ángela de Valigno: “Ni siquiera hay que balbucear. No te acerques, palabra humana.” (p. 11). Su sólo acercamiento pone en peligro lo oculto, no negado. El abrir ese pasado, lo mismo que los frascos de Aurelia, deja escapar los miedos del dolor, miedo del que tampoco escapa el General Pinochet en la embocada del Cajón del Maipo (*Tengo miedo torero*), quien vacía sus intestinos, vacía su ser y evidencia su fragilidad. No obstante, la escritura o la puesta en palabras permite ir realizando más suturas sobre las heridas del pasado, cuya representación es la cicatriz que marca que algo pasó allí, en la piel, en el corazón, en la memoria. Al mismo tiempo, conviene recordar que el miedo constituye la amenaza ante un estímulo, en los casos propuestos, externo y puede surgir a partir de algo que antes no provocaba ese sentimiento.

A pesar de que ha transcurrido más de una década entre el fin del régimen militar y la escritura de los autores

leídos, la realidad aún resulta inconclusa, inenarrable. Por ello es que, en las oposiciones planteadas por una y otra novela quedan intersticios por los que la ficción puede dejar entrever una realidad inabarcable. Algunas de esas oposiciones que dilucidamos: la del pensamiento de Aurelia y de Yolanda, entre el saber (o sospechar) de la Loca y el desconocer de su amiga, Rana; entre lo vacío y lo completo, entre la mirada femenina de la mujer de Pinochet y la del homosexual —cada uno en su clase social—, entre los sucesos ocurridos verdaderamente y lo imaginado. Como el problema está fuera de la escritura, las letras se hacen cargo de esa contrariedad y cuentan desde el margen, sin pretender ser creíbles historiográficamente. Estas novelas no buscan constatar lo sucedido, aún desconfían de lo real, sólo tienen la pretensión de mostrar el ser inmerso en esa situación social y eso es digno de ser anotado porque es la verdad de esos sujetos de la enunciación. No buscan la credibilidad de los hechos que meramente constituyen el marco de las vivencias devenidas en experiencias narrables en la literatura.

En estos autores que se acercan a la producción de novelas históricas aparece la noción de deuda. Por un lado, una deuda personal: en Tatiana Lobo, por su exilio hacia Costa Rica; en Pedro Lemebel, por su participación cultural fehaciente en el tiempo pinochetista y, como él mismo confesó en más de una ocasión: había veinte páginas escritas a fines de los '80, y que permanecieron traspapeladas y, con este libro, les da una unidad. Por otro lado, la deuda es con el pasado colectivo, en la búsqueda de explicaciones de un pasado horroroso que pide no caer en el olvido.

Si la novela histórica, como género, nace en un estado social de crisis de la identidad, estas narraciones aún recuerdan ese origen: se enmarcan en un país, pero lo referido escapa de esos

límites ya que muchos países sufrieron golpes institucionales, de modo tal que obligan a pensar en una Nación más allá de las fronteras físico-políticas, en la unidad de una América golpeada. Tanto es así que, ante los pocos datos o hechos históricos, referentes de la novela de Lobo, es posible resituar la historia en, pongamos por caso, nuestro país. Constituyen narraciones con el miedo como común denominador entre los personajes y, además, el no poder aprehender ese referente esquivo por la anulación o, al menos, la obturación que el horror mismo provoca.

Por otro lado, al analizar cómo se puede narrar la historia desde la voz de Noé Jitík (1995), la ficción histórica puede acercarse más a los hechos documentados para provocar un efecto de 'verosimilización' del testimonio, de la historia. Esto último es más notable en las páginas de *Tengo miedo...* que en *El corazón...*, la cual se aproxima más a la 'inverosimilización' al exaltar más la construcción o representación en desfavor de los sucesos datados. De igual manera, ambas lecturas construyen más en detrimento del referente que del referido, en otros términos, la imagen literaria es contada desde la periferia, desde la voz de las mujeres y de los homosexuales tan repelidos por la figura histórica del Tirano chileno⁷. Entonces, si el lenguaje anterior a la Dictadura o propio de esta misma no sirve, se busca otro. Mientras que en Tatiana Lobo la poca puntuación no da respiros en la conjugación de las voces en un fluir de conciencia; en Pedro Lemebel, el lenguaje necesario es la lengua "marucha", barroquizante y maricucha, del amor homosexual. La normativa y lo estándar ya no es suficiente y para superar la desconfianza y el temor se comienza por hablar de sus causas. En el vacío razonable de lo real se tejen y traman discursos que permitan al menos

rodearlo y volver presente lo ausente, a partir de un código lo ininteligible.

Por todos estos blancos, negros, vacíos y opacidades, la escritura ficcional busca contar su verdad, imaginarla sin ser totalmente completa, sino cimentada con retazos, fragmentos de una realidad que dolió y aún parece cobrarse el precio en los días de este milenio. Desde un trabajo con la psiquis individual y singular del personaje, la novela o crónica histórica —modo en que la llama el autor chileno— hace nacer un sentimiento universal, porque es la literatura que nace de esos golpes históricos la que tiene la capacidad de pensar y revolver el pasado, a partir de considerar y darle fuerza a voces que ambos autores pretenden mostrar como desautorizadas por los novelistas: de boca de la Iglesia, en uno, y de la pareja militar, en el otro. Cuando la ciencia no puede dar explicaciones coherentes, es suplida por el yo y eso es procurarle la voz al que ya no la tiene, sea porque no se le puede tomar testimonio por el paso del tiempo y el cambio es inevitable, es decir, que ha devenido en otro sujeto, diferente al del momento referido; o sea porque su cuerpo ya no existe, no es, ha desaparecido. Aunque sea el mismo autor (Lemebel) esa Loca del Frente⁸, que estuvo ahí, hoy ya no está, se puede contar como otro, tomar distancia en esa paradoja misma que se configura en la memoria: la presencia en el ayer y la ausencia en el hoy. Pensar así los hechos del referente supone poner en crisis el relato más creíble pero habilita a pensar lo que podría haber sido, algo perturbador; contar otra cosa sin miedo a desaprovechar la científicidad a la que no están obligadas las letras. En fin, escribir el pasado permite destrabar el presente y urdir otros futuros.

Referencias bibliográficas

- Lemebel, Pedro. (2002) *Tengo miedo torero*. Bs. As, Argentina: Seix Barral.
- Lobo Wiehoff, Tatiana. (2007) [2004] *El corazón del silencio*. Bogotá, Colombia: Norma.
- Barthes, Roland. (1988) “El discurso de la historia” en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. México: Paidós.
Disponible en:
<http://es.scribd.com/doc/7252682/Barthes-El-Discurso-de-La-Historia> (01/08/12)
- Dorsch, Friedrich. *Diccionario de psicología*, Herder, Barcelona, 1991.
- Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Biblós, Bs. As., 1995.
Disponible en:
[http://201.147.150.252:8080/jspui/bitstream/123456789/1302/1/Jitrik_Noé - Historia E Imaginacion Literaria %5Bpdf%5D.pdf](http://201.147.150.252:8080/jspui/bitstream/123456789/1302/1/Jitrik_Noé_-_Historia_E_Imaginacion_Literaria_%5Bpdf%5D.pdf) (31/07/12)
- Lojo, Martín. (2010) "Mi escritura es un género bastardo". (Entrevista) en *La Nación*, Argentina. Disponible en:
<http://letras.s5.com/pl130310.html> (10/08/12)
- López Morales, Berta. (2005) “*Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel: ruptura y testimonio”, *Estudios filológicos* [citado 2012-08-03] n.40 Valdivia. Disponible en:
http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132005000100008&script=sci_arttext (25/04/12)
- Ortiz Wallner, Alexandra. (2007) “Las batallas de la memoria: la novela centroamericana como lugar de sobrevivencia” en *Revista Estudios* No. 20/ ISSN 1659-3316, 2007.
Disponible en:
<http://www.estudiosgenerales.ucr.ac.cr/estudios/no20/papers/ivsec5.html> (20/05/12)
- Zerán, Faride. (2001) “Pedro Lemebel y la loca del Frente” (Entrevista) en

Rocinante N°30. Disponible en:
<http://www.letras.s5.com/pl180705.htm> (10/08/12)

* Es Profesora en Letras (2006) y Especialista en Literatura Hispanoamericana del siglo XX (2014), ambas por la Universidad Nacional del Comahue. Es docente de Nivel Medio y Terciario en Neuquén capital.

¹Escrito presentado en el marco del seminario: “Crítica política de la cultura. Estudios contemporáneos”, Especialización en Literatura Hispanoamericana del siglo XX, Universidad Nacional del Comahue, 2012.

²Para el presente trabajo, se utilizará la siguiente versión: Lobo Wiehoff, Tatiana (2007) [2004] *El corazón del silencio*. Bogotá, Colombia: Norma.

³ Para el presente trabajo, se utilizará la siguiente versión: Lemebel, Pedro (2002) *Tengo miedo torero*. Buenos Aires, Argentina: Seix Barral.

⁴ Fantasma: (gr. *Phantasma*, *visión aparición*): representación mental que aparece en la conciencia vivida como nueva y conexas con el contenido de la conciencia. Es característica decisiva el carácter de novedad de la combinación, de no haber sido vivenciada anteriormente. En general, no hay en los fantasmas recuerdos ni reconocimiento de algo que ya se conocía, aunque en la realidad se trata de una nueva organización de datos de conciencia precedentes de experiencias pasadas.” (Friedrich Dorsch, 1991: 317)

⁵ En el año 1987 fundó, junto a Francisco Casas, el dúo de arte *Yeguas del Apocalipsis*. Ambos escritores generaron, desde la realidad homosexual, una interrupción de los discursos institucionales en la época de la dictadura y prepararon el terreno para la democracia que se venía. Su trabajo cruzó la performance, el travestismo, la fotografía, el video y la instalación.

⁶ Y en ese juego de voces, algunos ven un procedimiento semejable a la ventriloquia (como Berta López Morales, 2005)

⁷ Hay un pasaje muy claro en que esta característica se subraya, cuando Augusto hace echar a un cadete, por “maricón” y traer mala suerte. (Lemebel: 155 y s.)

⁸ “-¿Por qué elegiste narrar en tu novela el atentado a Pinochet?

-Porque yo estuve ahí.” (Lojo, 2010)