

# LA AUSENTE MIRADA DE LA LOCA. SOBRE PLACER VISUAL, DESEO Y TRAVESTISMO EN TENGO MIEDO TORERO

KAREN GLAVIC

## The absent gaze of *la Loca*.

About visual pleasure, desire and transvestism in *I'm scared bullfighter*

EN LA

OTRA ISLA

NÚMERO

4

MAYO DE

2021

### Resumen

Laura Mulvey describió al “placer visual” del cine como las formas inconscientes que determinan los modos de ver y estructurar el placer de la mirada. En este ya clásico texto en torno a la narración en el cine, la mujer cumple un rol central en tanto es descrita como imagen de la representación de un *otro* para la mirada masculina. La crítica feminista y la teoría *queer* han puesto énfasis en la necesidad de manifestar otras miradas: dislocadas, barrocas y postpornográficas que cuestionen y excedan el placer del referente heterosexual que norma la afectividad y los modos de ver el cine. Este trabajo busca explorar a través del film *Tengo miedo torero* de Rodrigo Sepúlveda (2020), basado en la novela de Pedro Lemebel, la propuesta visual de un cine que neutraliza la potencia transgresora de la mirada travesti (*la Loca*) y de una retórica corporal fragmentada –como ha planteado Nelly Richard a propósito de Leppe y Dávila–, encajonando la subversión del amor y el deseo travesti en el corazón de la lucha armada del Chile de los ochenta, en una puesta en escena en que al personaje de la “Loca del Frente” o “La Doña” no sólo se le adeuda “el amor que la vida inventó para nosotros” sino que también un encuadre deseante que no responda a los límites del placer y la mirada masculina heteronormada.

**Palabras clave:** placer visual, deseo, la Loca, mirada.

### Abstract

Laura Mulvey described the “visual pleasure” of cinema as the unconscious forms that determine the ways of seeing and structuring the pleasure of the gaze. In this now classic text about narration in the cinema, the woman plays a central role, insofar as she is described as an image of the representation of an other for the male gaze. Feminist criticism and queer theory have emphasized the need to express other gazes: dislocated, baroque and postpornographic that question and exceed the pleasure of the heterosexual referent that regulates affectivity and the ways of seeing the cinema. This work seeks to explore, through the film *I'm scared bullfighter* by Rodrigo Sepúlveda (2020) based on the novel by Pedro Lemebel, the visual proposal of a cinema that neutralizes the transgressive potency of the transvestite gaze (*la Loca*) and of a fragmented rhetoric of the body –as Nelly Richard has raised about Leppe and Dávila–, encasing the subversion of transvestite love and desire, at the heart of the armed struggle of Chile in the eighties, in a staging in which the character of the “Loca del Frente” or “La Doña” is owed not only “the love that life invented for us” but also a desiring frame that does not respond to the limits of pleasure and the heteronormed male gaze.

**Keywords:** visual pleasure, desire, la Loca, gaze.

En general no cometería la injusticia de pensar que un texto fílmico ha de reproducir a la novela que lo ha inspirado, no es, por cierto, además, la primera vez que nos vemos frente a la lectura en paralelo o sin paralelo de ambos géneros. Este texto no se trata de aquello, pero es difícil no escuchar de fondo la voz y la pluma barroca de Pedro Lemebel leyendo su propia prosa con la cadencia que su particular performance desplegaba, o con la voz disfónica de sus últimos años de vida. Estos últimos años nuestros, por lo pronto, nos han traído propuestas en torno a Lemebel<sup>1</sup> en el cine a través del género documental, pero el film *Tengo miedo torero* de Rodrigo Sepúlveda (2020) experimenta, esta vez, con la ficción. Como cualquier ejercicio narrativo, asume riesgos y recortes, énfasis que en el guion, el reparto y la puesta en escena representan los principales aportes y escollos a la hora de montar esta versión fílmica de *Tengo miedo torero*.

Como ha planteado el crítico Álvaro García (2020) —en una crítica muy lúcida a la película—, la propuesta de Sepúlveda prescinde de uno de los sellos más distintivos de Pedro Lemebel: la prosa barroca, la mirada de loca “que bien definió el título de su columna dominical «Ojo de loca no se equivoca»” (García, 2020).

En este trabajo quisiera explorar esa mirada de la *Loca* recordando las formas de encuadre masculinas de la mirada que nos enseñaba Laura Mulvey en los años setenta del siglo pasado como modo de recortar y dirigir la mirada masculina hacia el cuerpo de las mujeres, sumando a la discusión la lectura de Nelly Richard en torno a la subversión a la identidad que significó la figura del travesti desde las artes visuales y la performance, y aquello que la filósofa Alejandra Castillo ha definido como “adicta imagen” a la hora de definir un archivo de imágenes para el régimen ocularcéntrico de esta época.

## Del placer visual a la mirada dislocada

Y si la mirada abyecta de la gaviota que surcaba la altura  
hubiese sido una cámara de cine,  
la visión circular del pájaro sobre la bahía,  
les habría regalado un mundo

Pedro Lemebel, *Tengo miedo torero*

En *Tengo miedo torero* de Rodrigo Sepúlveda el conflicto se concentra en la historia homoerótica de “La Doña” (Alfredo Castro) y “Carlos” (Leonardo Ortisgriz). Siguiendo a su manera los trazos de la novela, el joven subversivo seduce de manera intempestiva a la vieja travesti salvándola de una redada represiva en medio de una noche marica y —suponemos— de toque de queda. Carlos la cubre en una especie de atracción sexual que no se concreta, y la esconde contra la pared, en plena búsqueda frenética de los militares que intentaban detener a quien pudieran, después de haber dado muerte a una de las transformistas del show del que la Doña participa-

<sup>1</sup> Pienso en “Lemebel” de Joana Reposi (2019) y en los registros de performances de Pedro Lemebel disponibles en [www.ondamedia.cl](http://www.ondamedia.cl) dirigidos por Tevo Díaz.

ba. De sus nombres de los personajes aún no sabemos en el filme, pero los adelanté. Cuidarse el rastro es parte de lo que la violencia dictatorial impone, aunque acá será más bien una cita a otros textos de Lemebel los que harán que el personaje de Alfredo Castro recite una serie de apodos que encubran el nombre propio<sup>2</sup>. En este *Tengo miedo torero* la protagonista no será la “Loca del Frente” como en el libro. Eso es ya un anuncio de la tachadura sobre el paralelo entre la relación de Carlos y la Loca, y Pinochet y doña Lucía, su esposa.

Dándole el beneficio de la duda a la producción de Sepúlveda, este deslinde político específico podría tratarse de buscar cierto carácter universal, que en este film, en tanto coproducción internacional, se promueve a través de la inclusión de actores y actrices de distintas nacionalidades y de no centrarse en la dictadura de Pinochet de manera totalmente explícita. Este Carlos es mexicano, su novia-compañera y otra de las travas son argentinas, ninguna de las travestis del grupo de “La Doña” (la “Loca del Frente” en la novela) son trans o travestis, sino que varones cis. Otro deslinde político. Si bien a estas decisiones se les podría imputar falta de compromiso, la verdad es que quisiera ensayar con ellas, más bien, una lectura que apunte hacia cierta necesidad de mantener un orden escópico para un film de este tipo, en el que, aunque, se recoge un gran y valioso texto de Pedro Lemebel se lo adapta de un modo en que son neutralizados algunos de sus aspectos más subversivos.

El título de este apartado propone una lectura, una pequeña hipótesis que intentaré recorrer y rodear a partir de la noción de placer visual de Laura Mulvey, pero en cruce y discusión con propuestas como las de Nelly Richard en torno al travestismo y la de Alejandra Castillo en torno al régimen ocularcéntrico que rige nuestra adicción a ciertas imágenes. Mulvey propone una lectura en torno al cine narrativo que pone de manifiesto el orden patriarcal a través de la mirada y su encuadre, mostrando como el falocentrismo ha estructurado la forma fílmica. El cine como sistema de representación estructura de forma inconsciente los modos de ver y el placer de la mirada, ocupando la imagen de la mujer como centro del placer erótico:

En un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, el placer de mirar se ha escindido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina a la que talla a su medida y conveniencia. En su tradicional papel de objeto de exhibición. Las mujeres son contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico tan fuerte que puede decirse de ellas que connotan «para-ser-miradabilidad» [to-be-looked-at-ness]. La mujer expuesta como objeto sexual es el leitmotiv del espectáculo erótico: desde las pinups hasta el striptease, desde Ziegfeld hasta Busby Berkeley, ella significa el deseo masculino, soporta su mirada y actúa para él (Mulvey, 1975)<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Sobre esto, es interesante traer a colación lo que Nelly Richard propone sobre los nombres del travesti: “Uno de los primeros ejercicios cosméticos del travesti consiste en romper con la familiaridad del nombre, adornándose con exóticos sobrenombres para tomar distancia de lo que se hereda del parentesco. El nombre propio es la primera matriz de identidad que la pulsión decorativa del travesti busca refaccionar, sacando nombres robados de algún listado de candidatas a reinas o de un día o bien a mises de una noche. La poética de los nombres sustitutos consume el acto de desafiliación, reemplazando el nombre del padre —el del nacimiento— por sobrenombres de mujer que borran la marca de la autoridad paterna transmitida por el legado patronímico” (Richard, 2018: 44).

<sup>3</sup> “In a world ordered by a sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their

Como primer dato tenemos aquí puesta de relieve a la diferencia sexual. Al binomio que podríamos observar entre lo femenino y lo masculino junto a los atributos de lo pasivo y lo activo. Mulvey recoge y enhebra su posición a partir del psicoanálisis y en especial a través de Jacques Lacan, por lo que será el estadio del espejo la pieza clave para el modo en que el cine pone su atención sobre la forma humana: una imagen errada, un cuerpo que se refleja y que aún no se reconoce y que, por lo tanto, da pie a la construcción de un yo ideal. La fascinación por la mirada se dirige al rostro materno, y por lo tanto choca con los primeros atisbos del propio reconocimiento. La tesis de Mulvey, entonces, se dirige hacia la gran pantalla como productora de un mundo fantástico que se organiza por la Ley del Padre. La mujer es un ícono y el protagonista masculino llena la escena, el cuerpo de la mujer es expuesto, sexualizado, recortado y es objeto de la mirada (es una figura pasiva como lo femenino) tanto dentro como fuera de la pantalla. Pero hay algo en la figura femenina, profundiza la autora, que plantea un problema aún más profundo: la amenaza de la castración. Es decir, la evidencia material de la ausencia de pene y el recordatorio de la posibilidad de que el varón se exponga a su propia pérdida, esto como uno de los aspectos esenciales que anuncian la entrada al orden simbólico regido por la diferencia sexual. De ahí que controlar el lugar que la mujer ocupa en el cuadro es un modo de que no se escape de la mirada ni tampoco amenace con desequilibrar el juego entre mirada activa y pasiva.

Para Mulvey el cine narrativo tradicional ofrece una fuente de placer/displacer que encuentra su base en el instinto escopofílico (el placer de mirar) y la libido del ego (la identificación). Esta tesis ha sido una de las propuestas teóricas más importantes para los estudios de cine y la crítica feminista, pues, en resumidas cuentas, además de hacer un aporte en torno al lugar de la mirada y la figura femenina como objeto, supone que si lo que define al cine es este lugar de la mirada, es posible, entonces, hacer explícita la operación y modificarla o dislocarla.

¿Cómo entonces podríamos cruzar una lectura entre el placer visual sobre la figura femenina y la dislocación travesti? O, tal vez, ¿podríamos aseverar que las imágenes más subversivas, barrocas y deseantes de la prosa de Lemebel han de tacharse en un filme como esta adaptación de *Tengo miedo torero* a fin de disciplinar la mirada y suavizar los aspectos más políticos y homoeróticos de la relación entre Carlos y la Loca del Frente devenida en “La Doña”? ¿Es acaso la marca genérica de la dirección o el carácter universalista de su coproducción las que impulsan dichas decisiones? Pensemos esto a la luz de ciertas lecturas en torno a la “subversión travesti”.

### La casita flacuchenta

Entonces la casita flacuchenta era la esquina de tres pisos  
con una sola escalera vertical que conducía al altillo.

Desde ahí se podía ver la ciudad penumbra  
coronada por el velo turbio de la pólvora

---

traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*. Woman displayed as object is the leit-motif of erotic spectacle: from pin-ups to strip-tease, from Ziegfeld to Bussy Berkeley, she holds the look, plays to and signifies male desire” (Mulvey, 1989: 18).

Nelly Richard explora en la figura del travesti la “dramaturgia de una identidad rota a pedazos” (Richard, 2018: 29), que, particularmente, en los trabajos de Carlos Leppe y Juan Dávila, en los años ochenta del siglo pasado, (des)componen de manera alegórica, sarcástica y biográfica los límites al deseo homosexual que impone la Ley del Padre. Para Richard ambos artistas parodiaban, de un lado, la relación modelo/copia y, de otro, el binomio esencialista de lo masculino y lo femenino que supone marcas sexuales originarias en los cuerpos. Lo relevante de traer a Leppe y Dávila a la discusión, es que junto con dislocar los límites de la diferencia sexual, las obras de ambos artistas

(...) realizaron una doble interpelación ya que transgredían el oficialismo militarista-patriarcal de la cultura dictatorial pero, también, la moral revolucionaria de la izquierda con irreverentes traspasos de estilos que chocaban violentamente contra los emblemas culturales del arte militante (Richard, 2018: 31).

Este itinerario que Richard marca en cuanto a las decisiones de orden artístico y político hechas por Leppe y Dávila, también valen, en cierto sentido, para lo que en aquel momento hacía Pedro Lemebel con *Las Yeguas del Apocalipsis* y, luego, a través de sus crónicas y novelas:

EN LA  
OTRA ISLA

NÚMERO  
4

MAYO DE  
2021

P. Lemebel siempre supo que la izquierda no puede cumplir su promesa emancipadora si quedan excluidas de ellas las marginalidades sexuales cuyos lenguajes del disenso expresan identidades no-mayoritarias que se muestran deseosas de conquistar su libre derecho a la autoexpresión. En la superficie de inscripción de su rostro fotografiado, P. Lemebel dibujó el ideario comunitario de una sociedad anticapitalista y antiimperialista (“comunista”), pero lo hizo recurriendo al maquillaje para evitar que la cita del comunismo mundial cayera pesadamente en la gravitación imborrable de la simbología oficial (Richard, 2018: 86).

La novela *Tengo miedo torero* recoge el problema de la inclusión de las “identidades” sexuales que buscan cumplir su derecho a la autoexpresión. En ella, el intercambio y la tensión deseante entre los personajes principales se deja ver a través de una prosa que no encuadra el coqueteo, el amor y los intercambios sexuales en imágenes coloreadas ni escenas fugaces. La punta de la lengua que describe la felación de la Loca a Carlos se experimenta de modo vivo, sensitivo, dubitativo y a la vez insistente. La imagen allí no duele del modo en que lo hace en el film, en donde la rapidez y los tonos rojos que se apagan pronto tachan el exceso, o en palabras de Álvaro García:

Para Carlos y La Loca no hay ese énfasis desmesurado. Sin embargo, así como tampoco hay melodrama, la narrativa no se juega por una trama débil, subjetivante o fragmentaria. Incluso el momento climático corta como quien apaga la radio con vergüenza. Mientras haya palabras y se cuenten secretos en voz alta puede haber tensión. Se le da tiempo para que surja. Pero al momento de hacer comparecer a los cuerpos que sostienen esos diálogos la mirada se torna comedida, sin fuerza para ser puritana, por un lado, ni para ser exhibicionista,

por otro. La imagen se pone en rojo como subrayando, sin suspenderse en la pasión. Más encima se oscurece demasiado pronto, como apurada de sortear el mal momento (García, 2020).

La casa y las calles que encuadran buena parte de la película son estrechas. A diferencia del altillo de la novela que parece guardar los mayores secretos de la subversión del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, las coordenadas sobre el atentado a Pinochet y las armas que se utilizarán en distintas operaciones, y la casa agrietada por el terremoto de 1985 parecen reflejar la falta de esperanza y la melancolía de la Doña que no deja jamás de anticipar que este amor por Carlos le destrozará el corazón. Si bien, su incursión en la protesta está motivada por el encargo y la colaboración al joven universitario guerrillero, el espacio para que la relación entre ambos personajes trascienda de la pasividad de la Doña ante los pedidos de Carlos, se acentúa aún más en aquellas escenas en donde ella es derechamente invisible. Van todos al piso por orden de los milicos en medio de una manifestación y ella se queda parada, ajena a la protesta. No es la misma intrusa, la Loca atrevida que se cruza entre los milicos como quien guarda para sí el secreto de una identidad que al no ser inteligible, desconcierta. Cuando la Doña atraviesa las calles y los planos estrechos para hacerse parte de la multitud y ser la ayudista de Carlos, desaparece como esa subjetividad que de a poco va descubriendo la injusticia, o que más bien la reconoce, porque la Loca del Frente a diferencia de La Doña si ponía atención a las noticias de la Radio Cooperativa. Prefería las canciones, no gustaba de la televisión, pero no llamaba “extremistas” a los jóvenes de su altillo, más bien los defendía a viva voz frente a los reclamos de las mujeres de derecha cuando viajaba en micro.

Imaginar la posibilidad de una travesti acompañando el atentado a Pinochet es imagen suficiente para hablar de miradas dislocadas sobre nuestro pasado reciente, ya sea en lo relativo a lo sexual y a aquello que Richard llamó la pesada “cita del comunismo mundial”, que en la hombría del varón marxista angostaba aún más las posibilidades de salida al binomio de lo masculino y lo femenino. La película no arriesga demasiado en los intersticios del deseo homosexual, juega con la libertad en una performance de varias travestis cantando “Libre” sin mucho contexto a pocos minutos del inicio. El secreto guardado de Carlos, ese que revelaba un pedacito de su identidad escondida por su “chapa” o nombre político, que es su primera experiencia homoerótica, se pierde en una playa de Acapulco y nos saca del ambiente represivo, de la excitación de la Doña y del juego sexual del guerrillero. Esa masturbación de “chavos” en las playas del norte de América distrae de la cercanía que podría imaginarse entre dos chiquillos frente a frente con el pene entre sus manos, aquí, recorriendo Chile. El guerrillero es “exotizado” como bien plantea García en su crítica, y con eso nos saca de uno de los episodios más álgidos de resistencia a la dictadura, a la vez que esfuma cualquier cruce entre el atentado y el sexo homosexual. ¿A quién va dirigida esta escena, este encuadre, esta decisión narrativa? ¿De quién es la mirada que posa su ojo sobre estos cuerpos?

**«La vida me va a quedar debiendo el amor que inventó para nosotros»**

¿No me vas a decir que tú eres del Frente Patriótico Manuel Rodríguez?  
A esta altura, murmuró Carlos, «somos»

¿Cómo podría pagarte todo lo que hiciste por nosotros, y especialmente por mí?  
Con solo tres palabras.  
¿Qué palabras?, dijo él con cierta vergüenza en sus ojos de macho marxista.  
*Tengo miedo torero*. ¿Qué más?

Pedro Lemebel, *Tengo miedo torero*

Alejandra Castillo en *Adicta Imagen* plantea que “lo que se desea, lo que nuestra mirada busca, está limitado por un archivo que hace posible ese deseo, esa mirada” (Castillo, 2020: 15), y ese archivo, ese régimen escópico marca las coordenadas de una época, de lo visto y lo no visto, en donde la emergencia de otros cuerpos podrían marcar una resistencia al régimen ocular-céntrico y al orden de dominio que, para el caso de este film, siguen insistiendo en una imagen recatada y sin excesos de la figura del travesti. Escribir otros cuerpos sexuados es para Castillo la posibilidad de construir otros órdenes, de desviar miradas, de torcer el sentido común que puede dar lugar a otro archivo: “En este cambio de camino habría que notar que el archivo no refiere solo a la materialidad que el documento expone, sino que a un sentido de época que establece los límites de lo decible y de lo visible” (Castillo, 2020: 68). El archivo de esta época busca la transparencia, se vale de imágenes anestésicas que más que impacto generan insensibilidad, ese es el afecto que las moviliza. Limitan los cuerpos desde un orden visual dominante que delimita lo que se guarda y lo que se expone, lo que puede exceder o no a la mirada activa.

Los últimos planos de la película se abren inmensamente, se sitúan en el mar. La estrechez de las calles de la protesta y de la casa de la Doña, se descubren y se extienden en un jugueteo por la playa, en donde las últimas palabras de amor son declaradas. Allí justo donde las posibilidades se abren casi al infinito, *Tengo miedo torero* como prosa y como texto fílmico clausuran la posibilidad del amor entre ambos personajes. No hay viaje a Cuba posible porque qué dirá el partido, o porque ya soy una “Loca vieja” que no puede llegar y soltar todo y largarse. La diferencia radica, claro, en que la frase, el santo y seña, la clave para el reconocimiento del guerrillero y su ayudista es también la muestra del miedo y la insinuación presente en la tensión homoerótica que no se concreta. El Carlos del filme se conforma pronto y no pronuncia en ningún momento el santo y seña. Es la Doña quien trae de contrabando desde otros textos de Lemebel aquello de que «la vida nos va a quedar debiendo el amor que inventó para nosotros». Una frase bella y demoledora que omite que el santo y seña era la muestra de un «somos» que hilvanaba un hilito de amor y dibujaba a una Loca en el Frente.

Como decía en un principio, ha sido difícil no ver esta película sin escuchar la voz de Lemebel de fondo. Es un personaje demasiado vivo, pero sobre todo demasiado presente para poder imaginar formas de posar otras miradas sobre otros cuerpos que no clausuren la posibilidad de dislocar el archivo que enmarca la diferencia sexual. Si para Mulvey era la castración y la Ley del Padre expresada en la fetichización del cuerpo de las mujeres puestas como objeto en

EN LA  
OTRA ISLA

NÚMERO  
4

MAYO DE  
2021

pantalla, el régimen escópico que sigue teniendo prevalencia en este tipo de adaptaciones y producciones cinematográficas se adapta a un modo de ver en que los cuerpos trans, las travestis y las locas no exceden demasiado el cuerpo, ese “único cuerpo” que se ha vuelto aceptable para la mirada masculina. Es posible que sea injusto decir que es sólo una mirada “masculina”, no por nada Alejandra Castillo sitúa a este orden de dominio de modo más amplio:

Los límites del cuerpo son los límites del archivo que lo constituye. De habitual, un archivo se entiende como un conjunto delimitado de documentos cuya lógica de consignación depende de un orden que le es externo. La autoridad que consiga —esto es, quién decide qué se guarda, dónde se guarda y lo que se omite del archivo— calza con el orden dominante, sus intereses, su mirada, su escritura. No es casual la abundante existencia de archivos militares, archivos de la iglesia y archivos de los Estados nación y la exigua presencia archival del pueblo. La delicada técnica desplegada en la consignación de documentos otorga visibilidad a ciertos cuerpos dotándolos de imagen y voz. Este es el cuerpo y la memoria de la clase dominante (Castillo, 2020: 47).

EN LA  
OTRA ISLA

NÚMERO  
4

MAYO DE  
2021

Esta política archival, entonces, es para Castillo un dispositivo de género que no es otro que el que tiene como orden y metáfora a la familia, la filiación y a la reproducción natural. Allí la interrupción que supone el cuerpo travesti permite alterar dicho archivo, pero no abandona por completo el régimen que le da la posibilidad de ser mostrado. *Tengo miedo torero* a la vez que propone una lectura de la novela de Pedro Lemebel y hace una apuesta de distribución internacional, no deja de inscribirse en un registro de filmes en torno a las subjetividades trans o los cuerpos travestis que no desafían particularmente las formas de encuadrar a los personajes en la pantalla y de ofrecer una mirada al espectador. El problema se trata menos del recorte en la historia de amor imposible y una posible utilización de Carlos sobre la Doña, que la tachadura sobre la insinuación subversiva que una Loca en el Frente significaba, en un «somos» que aunque sin promesa reproductiva, ofrecía otro registro posible para una mirada político-estética, para un archivo corporal que no fuera condescendiente con el ojo que pareciera seguir encontrando el placer visual en aquello que no transgrede a la diferencia sexual como forma de organización y distribución del deseo. Experimentaciones post-pornográficas provenientes tanto de los estudios de la imagen como en el cine chileno han ofrecido en los últimos años, indicios mucho más consistentes en torno a desorganizar el orden dominante de la sexualidad. Pienso, por ejemplo, en las curadurías que durante los dos últimos años ha ofrecido el Exxxcéntrico Fest<sup>4</sup> bajo la dirección y curaduría de Nicola Ríos. A veces ni siquiera es necesario que el encuadre se base en la completa exhibición de la imagen pornográfica, pues, al contrario, pequeñas roturas, como la introducción de otros tiempos para la narración y de otros cuerpos en el reparto, suponen apuestas más marginales, más resistidas, pero más evocativas en cuanto a la imaginación política que propician.

Habiendo repasado la propuesta del filme dirigido por Rodrigo Sepúlveda y su decisión de una película que pudiera servir de un registro exportable, no cuestiono tanto el montaje y

<sup>4</sup> Véase <https://excentricofest.com/inicio/>



sus resultados, como la manera en que recibimos y procesamos la película a la cual asistimos como espectadores o críticas. Me gustaría que este ejercicio sirviera no tanto para ver qué falta de la novela, como para interrogar nuestro propio archivo visual feminista y cuánto nos preguntamos en torno a él. No pienso que *Tengo miedo torero* haya tenido la pretensión de explorar en un cine *queer* o feminista, tampoco en un cine político que recuperara el corazón de la lucha armada de los años ochenta en dictadura. Creo que una vez más la historia de amor —trunca o no— clausura el espectro entre calles estrechas y manifestaciones con una travesti invisible, estereotipada, narrada desde un actor como Alfredo Castro que siempre impecable y portador de su propia memoria de resistencia sexual y política, igual parece marcar un límite. Hasta aquí es posible dibujar a la loca, la mariposa, la colisa, el maricón, el colipato, todos esos nombres que Lemebel recitaba cual rezo del rosario marica o trabalenguas en sus performances públicas y en sus letras escritas en el loco afán de sus crónicas y novelas.

## Bibliografía

- Castillo, Alejandra (2020). *Adicta Imagen*. Adrogué: La Cebra.
- García, Álvaro (2020). "Tengo miedo torero: Sin fuego ni ceniza", *El Agente Cine*, 28 de septiembre. Disponible en: <http://elagentecine.cl/cine-chileno-2/tengo-miedo-torero-sin-fuego-ni-ceniza/>
- Lemebel, Pedro (2001). *Tengo miedo torero*. Santiago de Chile: Seix Barral.
- Mulvey, Laura (1989). *Visual and other pleasures*. New York: Palgrave.
- Richard, Nelly (2018). *Abismos temporales: Estéticas travestis y teoría queer*. Santiago de Chile: ediciones/metales pesados.

## Bio

Karen Glavic es doctora (c) en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte, Universidad de Chile. Sus líneas de investigación son crítica feminista, giro afectivo y las discusiones entre crítica cultural y filosofía chilena. Es académica en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE) y la Universidad Diego Portales. Es directora de la colección *Feminismos en Pólvora* Editorial y crítica en *El Agente Cine*.

Karen Glavic (Universidad de Chile)  
kaarenglavic@gmail.com