Tiempos lésbicos y revueltos en la novela *El Tarambana* de Yosa Vidal*

Sebastián Reyes Gil**

Resumen

La novela *El Tarambana* (2011) de la chilena Yosa Vidal se destaca por proponer nuevas estrategias narrativas que combinadas, crean una serie de innovaciones literarias vinculando novela, identidad sexual y memoria política. La obra narra las peripecias de Graciél (una chica pícara que se viste y actúa como hombre), enmarcadas principalmente durante el período de la dictadura militar de Pinochet en Chile (1973-1989). Este artículo indaga sobre las relaciones entre lesbianismo y memoria de la violencia política en Chile, y explora cómo se articulan estos elementos en parodias, juegos de máscaras y simulacros discursivos en nuevas formas narrativas.

Palabras clave: *Tarambana*, lesbianismo, *queer*, novela chilena contemporánea.

Lesbian times and revolts in *El Tarambana* by Yosa Vidal

Abstract

The novel *El Tarambana* (2011) by the Chilean Yosa Vidal stands out for proposing new narrative strategies that combined, unleash a series of literary innovations that link novel, sexual identity and political memory. The text narrates the adventures of Graciél, a *pícaro* girl who dresses and acts as a man, in adventures that mainly take place during the period of the military dictatorship of Pinochet in Chile (1973-1989). This article explores the relationships between lesbianism and memory of political violence in Chile and looks into how these elements are articulated in parodies, masquerade games and discursive simulations in new narrative figures.

Keywords: *Tarambana*, lesbianism, *queer*, novel.

Recibido: 17/04/2017

Aceptado: 14/10/2017

* Este artículo se desarrolló en el marco de las investigaciones como profesor, para dictar el seminario "Sexualidades en disputa en la literatura latinoamericana" en el Magíster en Literatura Chilena y Latinoamericana de la Universidad de Santiago de Chile.

** Chileno. Doctor en Literatura. Universidad de Santiago de Chile. Santiago, Chile. sebastian.reyes.g@usach.cl

El Tarambana, de la autora Yosa Vidal, marca un hito en la literatura chilena al ser la primera novela que nos presenta un protagonista y narrador transgénero (pasa de mujer a hombre). Posicionado como varón, Graciél ama a mujeres, y entonces uno podría afirmar que en realidad el protagonista es heterosexual. Sin embargo, esta transposición de identidad de género no se da del todo en la novela, y como veremos, hay elementos lésbicos y *queer*. La literatura de temática lésbica en general se caracteriza en parte por su invisibilidad respecto a la novela *gay* masculina. Lemebel afirmaba que “El amor sexuado entre mujeres es más reprimido en estos sistemas donde a veces lo gay hace de florero en la fiesta eufórica neoliberal” (párr. 5). Por otra parte, según la clasificación y periodización respecto a la novela *gay* y lésbica latinoamericana de Balderston y Maristany (2005), *El Tarambana* pertenecería al “tercer estadio” (204), que se caracteriza por la emergencia de un sujeto consciente de su diferencia y preocupado por la creación de una comunidad, aunque los autores declaran la dificultad de este criterio para la delimitación de un corpus. Otra manera de abordar el problema sobre qué caracteriza a la novela lésbica, sería recuperando las preguntas que el feminismo latinoamericano, desde hace más de tres décadas, ha venido realizando respecto a si tiene sexo la literatura, o bien cual sería específicamente la literatura feminista:

Ciertas experiencias límites de la escritura que se aventuran en el borde más explosivo de los códigos [...] desatan dentro del lenguaje la pulsión heterogénea de lo femenino que reinventa el signo y transgrede la clausura paterna de las significaciones monológicas, abriendo la palabra a una multiplicidad de flujos contradictorios que ritman el quiebre sintáctico. (Richard 35)

Nelly Richard (1993) intenta aquí posicionar la pregunta por la literatura *feminista* para diferenciarla de la escritura *femenina* o de mujeres, y afirmar con ello que esta última, a pesar de sus temas, no descentra ni combate a una feminidad designada u organizada por la cultura de la dominación masculina. Se requiere en cambio una escritura de la diferencia y lo múltiple, que se manifiesta en estructuras, estrategias narrativas, formas textuales, y no solo en el tema. Estas formas actuarían contra un “yo” concebido como ilusión diferenciadora natural (anterior al lenguaje) de lo masculino y lo femenino. Siguiendo esta idea, existe literatura lésbica y transgénero

no solo donde encontramos tratados los temas, sino que donde estos se expresan también como innovación y subversión de las convenciones y tradiciones literarias.

En el ámbito de la literatura lésbica y la crítica chilena reciente, Raquel Olea (2006), en un artículo pionero, formula preguntas sobre la relación entre cuerpo, deseo lésbico y lenguaje, y plantea vislumbrar un corpus de narrativas chilenas donde los textos “parecen interrogar la propia noción de sujeto lesbiana para proponer que desde los desplazamientos del cuerpo mujer es posible pensar proliferaciones del deseo que marcan otros posicionamientos y otras hablas de lo femenino” (49). Olea nota cómo las tensiones entre el cuerpo codificado de la mujer y los lenguajes literarios subversivos relacionan además lesbianismo y crimen. En *Cárcel de mujeres* (1956) de María Carolina Geel, una escritora prisionera (ella misma) por dar muerte a su amado, figonea desde su celda las relaciones lésbicas entre las prisioneras, exhibiendo a un lector voyerista las pasiones amorosas de las presas. Aunque Geel en algunos puntos reconoce cierta nobleza del amor entre mujeres, la novela asocia amor lésbico a criminalidad. Por otra parte, la dimensión temporal y espacial de la cárcel abre paradójicamente espacios de deseo y erotismo prohibidos bajo las normas del mundo exterior. Olea rescata también algunas crónicas de Carmen Berenguer en su libro *Naciste pintada* (1999), donde se cuenta la historia de la Chinoska y su publicitado crimen en el periódico *La Cuarta*. Sin un narrador explícito que ordene el relato, sino que mediante la expresión de varias voces que atestiguan ficcionalmente sobre la vida de la Chinoska, sabemos que ella, como justiciera popular de mujeres abusadas, asesina a Jorge, un maltratador de prostitutas. Berenguer reescribe la crónica roja (tiempo de la violencia) de modo testimonial y reproduce algunas copias de las páginas sobre el crimen. El texto mezcla hablas callejeras con fotocopias de titulares y fotografías, donde la aparición de la sujeto lesbiana reproduce en parte los estereotipos sobre ella (mujer agresiva, masculina y criminal). La Chinoska tiene a su favor, igual que Graciél en *El Tarambana*, como veremos, la cualidad de heroína y defensora de mujeres indefensas. Algunas de las características de la literatura lésbica vinculadas a temas de criminalidad están también presentes en la novela de Vidal, ya que Graciél es un pícaro que muchas veces incurre en actos violentos y delictuales.

Tiempos barrocos, identidad lésbica y memoria política

Trataré las contravenciones literarias de *El Tarambana* según tres aspectos: la yuxtaposición de estilos y hablas; la construcción de identidad del protagonista; los modos de relacionarse con la memoria de la violencia en la dictadura chilena. Mediante reflexiones en torno a las temporalidades de la obra, argumentaré que en cada una de las tres dimensiones (estilo, identidad y memoria) se desatan insubordinaciones y disturbios respecto al orden opresor y masculino en lo literario, la identidad y la historia política.

Por su estructura episódica y circular, y por la parodia a la picaresca, *El Tarambana* nos permite establecer relaciones con el barroco. Según Maravall (1975), el barroco es un tiempo de profunda crisis en todos los ámbitos de la vida. La modernidad temprana deja ruinas como representación y testimonio de un mundo cambiante que, al renovar todo, abandona residuos. *Memento mori* y *ars moriendi* son, por ejemplo, dos motivos presentes en la estética barroca, y que están asociados al tema de la mudanza: todo es pasajero y lo único que queda son vestigios. El tiempo de cambio en el barroco es el “elemento constitutivo último de toda realidad” (378). Sobre la mudanza Maravall escribe: “‘Mudables son las condiciones del tiempo’. Frases como esta de Setani o las referencias a ‘las mudanzas del tiempo’, en Tirso, o a la ‘violencia del tiempo’, en R. Caro, ponen de manifiesto el enlace barroco de ideas en torno a la vivencia del tiempo y del cambio en las condiciones de la época” (382).

En *El Tarambana* hay varios elementos de cambios en el protagonista que paradójicamente resultan en el retorno constante de la mala fortuna. Graciél, como buen pícaro, está en constante mudanza, en una suerte de movimiento circular, es decir, sin que un cambio progresivo se produzca. Respecto a los procesos de transformación, hay también mutación de hablas. El protagonista explora nuevas formas de expresarse, que mezclan géneros: “para ese entonces yo veía la literatura solo como una interpretación de mi intimidad, y no hube más que agarrar las novelas pastoriles y églogas que en esa ruma se encontraban y hacer de su materia y mi alma solo una” (Vidal 25).

Los elementos de la lengua que son residuales, anquilosados y en definitiva anacrónicos, son reciclados con otros de uso actual. El barroco había asimilado diferencias, y esta cualidad la tenía también el barroco de Indias, lo mismo ocurre con el neobarroco (cf. Sarduy) y

el neobarroso (cf. Perlonguer). Esta vez encontramos una asimilación similar en el “neobarrocho”, término acuñado por Soledad Bianchi (2015) para referirse a las literaturas del río Mapocho en Santiago de Chile y que “traslada una deriva y traslación lógica (¿o loca?) desde el término ‘neobarroso’” (325). Para esta ensayista, *El Tarambana* es “exhibidora del engaño y el desengaño y del culto a las apariencias, ayer y ahora, le sirve a este -neobarrocho- relato contemporáneo para mostrar, hacer reparos, ironizar, mientras los desplazamientos del travestido protagonista evidencian realidades dispares” (330).

El Tarambana incorpora y desplaza junto con su estilo anacrónico, vocablos locales: “diucas” (39), “pilchas” (39), “puna” (45) “güeás” (113), palabras de origen quechua que pertenecen al vocabulario popular chileno de hoy día. Así tenemos que un primer viaje en el tiempo en *El Tarambana* se produce a través de préstamos y robos de estilos pertenecientes a diferentes épocas, léxicos y hablas.

Las referencias a otros períodos y literaturas nos permiten acceder a una genealogía de literatura lésbica presente en la comedia de enredos del Siglo de Oro, particularmente al personaje de la mujer varonil o disfrazada de hombre (McKendrick 1974). Pero si, al vestirse como varones, el objetivo final de las protagonistas en esas comedias era vencer a la mujer rival para terminar casándose con el hombre en disputa, en la novela de Vidal la protagonista busca amores con otras mujeres, aunque conservando las apariencias sociales. También en relación a la mujer varonil, encontramos similitudes con *Historia de la Monja Alférez* (1829) de Catalina de Erauso. Entre la novela chilena y la autobiografía de Catalina hay varias resonancias, como el género novelesco de capa y espada, rasgos de picaresca, el hecho de que leamos a una mujer que no sólo se viste de hombre sino que se identifica plenamente como tal, así como la orientación sexual lésbica de la protagonista. Mientras que al final de *Historia de La Monja Alférez* a Catalina de Erauso el Papa Urbano VIII le permite ser hombre, en *El Tarambana* Graciél puede ser varón mediante un pacto con el cura del pueblo, acuerdo a través del cual se mantienen las conveniencias y apariencias de los involucrados (el cura que casa a Graciél es padre del hijo de su esposa). Hasta aquí entonces, vemos cómo la novela de Vidal hace referencias varias a lo que podría ser parte de la historia de la literatura lésbica, reciclando estilos y formas, pero también algunos contenidos (travestismo mujer-hombre, criminalidad).

Resulta críticamente productivo asociar la característica del pícaro en *El Tarambana*, que siempre fracasa y vuelve al mismo lugar, a ideas debatidas en el campo de los estudios *queer* respecto a cómo habitamos en el tiempo. Teóricos como Freeman, Halberstam (2005, 2011) y Edelman (2008) han debatido las características de lo que en un número especial de la revista *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, denominaron “tiempos *queer*”: “this sensation of asynchrony can be viewed as a queer phenomenon –something felt on, with, or as a body, something experienced as a mode of erotic difference or even as means to express or enact ways of being and connecting that have not yet arrived or never will” (159).

Freeman destaca modos eróticos de ser en el tiempo que, según una cualidad asincrónica y *queer*, cuestionan causalidades, determinismos, coincidencias y otras condiciones temporales de una cultura heterosexista. Los tiempos *queer* son desde esta perspectiva disrupciones sobre nuestros hábitos y tiempos tradicionales de la vida, como casarse y tener hijos, con todo lo que ello implica. Freeman propone explorar los quiebres temporales a partir de los cuales surgen y se proyectan históricamente otros modos de vida: “points of resistance to this temporal order that, in turn, propose other possibilities for living in relation to indeterminately past, present, and future others: that is, of living historically” (*Time Binds* xxii). La estructura circular de la picaresca en *El Tarambana* es *queer* en este sentido, porque rompe con ciertos modos de organización de los tiempos de la vida heterosexual. Aunque al final de la novela Graciél se casa, este matrimonio, como veremos, se realiza sobre una base ilegítima y está sometida a un inminente fracaso. La mala fortuna es determinante en la vida de Graciél, y se expresa por ejemplo en que el protagonista confía en su suerte, más que en los resultados del esfuerzo o el mérito: “en los juegos no me pudo ir mejor y muchas veces duplicaba en las apuestas el dinero que ganaba labrando la tierra.” (30) También el narrador habla sobre una constante búsqueda de mejorar su vida, como si debiera renovar permanentemente el sentido de su existencia: “decía el poeta que saber olvidar es más dicha que arte, y vagar en soledad por los caminos en busca de un nuevo sentido para vivir ni hizo más que restregarme esta verdad con violencia” (43). En otra parte de la novela, Graciél debe volver a la capital, lugar sobre el cual declara, “juré no regresaría jamás, y tan o más ajado de cómo salí aquella fatal tarde en que dejé de ser niña” (75). El regreso al pasado ocurre como un síntoma que se repite y que manifiesta una pulsión destructiva. El

protagonista debe retroceder, volver, “era claro que mi regreso a Santiago no ayudaría a ahuyentar a los espectros demoníacos que me acechaban. En la capital la miseria avanza con la rapidez de las termitas, corroyendo lenta y tenazmente la materia” (75). En esta última cita, la miseria de las termitas es una metáfora de cómo la decadencia se apodera de la vida, contra el avance y la prosperidad.

La imposibilidad de evolucionar es en buena parte un efecto involuntario de la condición sexual de Graciél, la cual provoca que sea siempre castigado y expulsado de los círculos sociales a los que intenta pertenecer. Esto ocurre desde un principio, así por ejemplo el primer capítulo, “Patria, padres y crianza”, se abre con una escena de violencia relacionada con el deseo homosexual lésbico de Graciél, quien tiene una primera revelación erótica cuando siente atracción por el retrato pintado que hay en una iglesia católica, donde aparece una muchacha de rasgos apolíneos. Graciél roba el cuadro, pero el cura párroco lo sorprende, motivo por el cual lo golpea hasta cansarse (Vidal 10). Una segunda escena de violencia y destrucción vinculada al erotismo del narrador surge cuando este aguanta una “sarta de palos” (20) al ser descubierto por el padre de su primera amante, Rina. A ella, por ocultar la identidad de Graciél, “no le llegaron menos pues fue grande el intento de ayudarme a mantener mi identidad oculta” (20), de manera que es la no correspondencia entre género y sexo un factor por el cual se incrementa la violencia. Así observamos cómo se interrelacionan tiempos barrocos en los anacronismos y asimilaciones, tiempos *queer* en la construcción de una identidad lésbica, a la vez una pulsión destructiva, manifestada en parte como violencia y como circularidad temporal.

Otro ángulo para observar las referencias en esta novela a los tiempos de crisis y ruina del mundo actual se da en uno de los últimos episodios de *El Tarambana*, donde se hace referencia a un conocido caso real en Chile, cuando supuestamente ocurrió la aparición de la Virgen María al entonces niño Miguel Ángel Poblete, luego Karol Romanoff, un joven vidente que convocó a miles de personas en la década de los ochenta para proclamar los mensajes que le anunciaba la Virgen. En *El Tarambana* este niño vidente habla de destrucción y naciones aniquiladas, pregonando que se desatará la guerra entre EE.UU y Rusia. Después invoca destrucciones utilizando la historia de Sodoma: “El hombre se colocará cosas de mujer y la mujer cosas de hombre, y plagas se harán en la tierra porque esas son las modas que ofenden a Cristo” (169). La condición lésbica es otra vez

motivo de violencia y catástrofe. La cita trae al presente de la narración un tiempo mítico bíblico, trasladado ahora al espacio chileno, como en los antiguos sermones coloniales, cuando la historia de Sodoma era pregonada por los curas evangelizadores como exterminio aleccionador. El caso del niño vidente que anuncia aniquilaciones crea una noción del fin o apocalipsis que coincide con la implantación de la era neoliberal inaugurada por los economistas de la dictadura militar, tema sobre el cual volveré más adelante. El tiempo de destrucción se torna en esta parte mito del origen como restauración del orden.

Hemos visto cómo la construcción de una identidad que invierte las correspondencias entre género y biología en el protagonista provoca violencia, sin que Graciél sea el responsable necesariamente de ello, sino en parte porque su identidad es una máscara que trastoca el orden cultural. Según lo anterior, podemos explorar más aún en la construcción de la identidad de Graciél, quien está constantemente siendo amenazado y castigado a lo largo de la historia. Uno de los amos de Graciél, Ramón Márquez, descubre un día “el sexo” del protagonista: “Un desliz de una de sus zarpas fue suficiente para rajar mis pantalones. A estos le siguieron mis camisas, los vendajes y finalmente mis calzones. Cuando encontró el lío de telas que usaba para fingir un miembro, dejó escapar una risa bisbiseante y asquerosa” (67-68). La brutalidad con la que el amo raja los pantalones de Graciél, termina por hacer de su falo artificial un “lío de telas”, que revelan violentamente la simulación de la marca con la cual se designa la diferencia entre masculino y femenino. Tener o no tener falo se traduce en ser o no ser hombre, posesión y posición siempre en riesgo de ser descubiertas como mera apariencia, y por lo tanto de provocar la recaída o regresión del protagonista al punto inicial de sus aventuras, esto es, ser niña o mujer. Una y otra vez, la construcción de la identidad de Graciél, la afirmación y prosperidad de un yo seguro e integrado a la sociedad se encuentran violentamente mermadas.

La misma violencia que se ejerce sobre Graciél es luego un medio de sobrevivencia para él. Interiorizada como respuesta defensiva a la represión que le imponen las normativas sociales, las relaciones entre lesbianismo y violencia resurgen constantemente. Cuando Graciél se emplea como ayudante de jardinero, descubre en la literatura pastoril y en las églogas una materia, nos dice, que une su alma a la literatura. Pero como las páginas de esos libros están pegadas, Graciél señala: “con mi navaja abrí uno a uno esos magníficos folios de la creación

humana. Además, esa fue una de las primeras veces que utilicé la navaja y como lo hiciera diestramente y para bien, luego le agarré el gusto al sonar del filo contra la materia y ya quería meter cuchilla en donde fuera.” (25). Esta cita es relevante porque muestra las asociaciones entre literatura, identidad y criminalidad. Es en el “meter navaja”, en penetrar la literatura para abrirla, como al cuerpo del otro, cuando Graciél tiene un comportamiento que habitualmente asociamos al crimen y lo masculino; bebe en exceso, es adicto al juego y las apuestas, se encuentra con facilidad envuelto en riñas. La navaja es arma para defenderse de quienes lo agreden, o de quienes quieren verificar su masculinidad. Otros aspectos relacionados con el falo vuelven a surgir en el texto, como cuando Graciél orina con un embudo de papel en urinarios de hombre, momento en que dos borrachos lo quieren auscultar. El protagonista dice entonces: “a esto respondí como bravo animal, y sacando el puñal oculto, a uno di una estocada, y al otro, con voz gallarda, lo amenacé de muerte” (Vidal 24). La carencia de falo (pene) se mantiene oculta tras la máscara masculina, pero esta “falta” es sobre todo productiva y constitutiva de la escritura, ya que el protagonista solo puede ser persona mediante la invención, sólo mediante sustitutos logra ingresar al mundo, aunque sea siempre según condiciones de inadecuación que Graciél no puede controlar.

Respecto también a cómo se constituye la identidad de Graciél, notamos que, como en *El lazarrillo de Tormes*, la narración es una declaración frente a un juez, lo cual tiene consecuencias sobre su posición social. A propósito del uso del yo, John Beverley (1993) diferencia entre testimonio y picaresca: “The ‘I’ that speaks to us in the picaresque novel or the first-person bildungsroman is precisely the mark of a difference or antagonism with the community” (74). En el testimonio en cambio, se trataría de un yo que invoca la colectividad. Beverley observa que el rasgo común, sin embargo, entre la picaresca y el género de testimonio, es una poderosa afirmación del sujeto marginal como subalterno que sí puede hablar. Aquí la declaración de Graciél ante el juez, al final de la novela, no tiene fines políticos, sino que es una defensa de su caso particular. Sin embargo, la narración deja entrever la corrupción de la sociedad y en este sentido es política, ya que en su confesión y defensa (que constituye la totalidad de lo narrado en la novela), se acusa por ejemplo a la Iglesia Católica, los conservadores de la dictadura de Pinochet y los militares violadores de los derechos humanos.

El tercer y último ámbito de reflexión sobre *El Tarambana* que introduce al principio de este artículo se refería a las relaciones entre novela y memoria histórica reciente en Chile. Rescatando los estudios del barroco de Walter Benjamin, Idelver Avelar (2000) estudió obras literarias escritas durante la dictadura o postdictadura en el Cono Sur, que según desplazaban relatos metafórico-simbólicos, por otros alegóricos, donde los símbolos se extendían o desarticulaban en sus ruinas. Obras de autores como Diamela Eltit, Joao Gilberto Noll, Ricardo Piglia y Tununa Mercado tenían, según Avelar, la característica de escribir obras “intempestivas”, concepto que él definía como “aquella mirada que aspira a ver en el presente lo que a ese presente le excede –el suplemento que el presente ha optado por silenciar” (36), o bien lo que se “desgarra de él” (32). Me parece posible asociar aquí ese desgarramiento del presente con la cualidad de asincronismo destacado en debates recientes de la teoría *queer*, y que hemos observado también en la novela de Vidal. Se trata en definitiva de explorar las incongruencias temporales, los extrañamientos de la lengua, las dislocaciones de sentido lineal y convencional para explorar, mediante inadecuaciones cronológicas y estéticas, nuevas formas de recordar.

La incongruencia entre forma y contenido en *El Tarambana* produce una incoherencia de temporalidades, que como escritura de la memoria política nos permite recordar en la ficción y lo figurado aquello que había permanecido en el olvido, sellado por los pactos de la transición. La novela de Vidal hace alusión a casos de violaciones a los derechos humanos. Graciela afirma que “recibir el golpe de Márquez anticipó luego el golpe que había anunciado el Tanquetazo” (70), de modo que la narración conecta violencia contra la lesbiana con otra política en el país. Otro caso es el de Lúbrica, la más importante de las amantes de Graciela, quien termina sus días como detenida desaparecida.

Respecto a la violencia política en Chile, *El Tarambana* establece un correlato entre homosexualidad y totalitarismo, fiel a la afirmación de Theodor Adorno (1944): “Totality and homosexuality belong together” (24). La novela contrapone el lesbianismo del protagonista como construcción de una masculinidad (machista) noble, y una homosexualidad masculina vil, asociada a la violencia autoritaria y el régimen pinochetista. La homosexualidad masculina es representada en la novela como asociada a los aparatos de represión de la dictadura y sus agentes represivos. Graciela conoce en el sur del país a la Negra, un travesti

soplón de la inteligencia militar, pero que al mismo tiempo los contraespía. El espionaje al interior de los grupos militares ocurre porque la Negra es contratada por uno de ellos para, en el futuro, extorsionar a sus compañeros de armas por los crímenes cometidos contra los opositores. La Negra paga a Graciél para que sea testigo secreto de los “movimientos de tierra” que ocurren en el fundo de un militar. En una de las escenas más macabras de la novela, Graciél junto a dos trabajadores mapuches, exhuman cuerpos de una fosa común. Allí surgen “trozos de cráneos amarillentos, con huellas de cuero cabelludo crespos y lisos; ropas desgarradas de colores ocres [...] Fémures, mandíbulas, clavículas, tibias [...] salían con una fluidez espantosa” (125)¹. El protagonista y los dos otros jornaleros ponen las partes de los cuerpos hallados en bolsas y los tiran al río. Pero Graciél siente gran remordimiento y exige que le cuenten la historia de esas personas, que le digan sus nombres y le expliquen quiénes los asesinaron. Hay aquí indicios de memoria política sobre los desaparecidos en Chile. Los cadáveres, ese símbolo tan propio del barroco, retornan como testimonios del crimen político.

Otro vínculo entre homosexualidad y fascismo ocurre en el capítulo “Pasa a Providencia y sirve a un ilustre durante 1973-77”, en el que Graciél entra a trabajar en la casa de quien suponemos es Jaime Guzmán, el mayor artífice intelectual de la dictadura militar de Pinochet, asesinado en 1991 por miembros del Frente Patriótico Manuel Rodríguez. El conservador jurista chileno es retratado como homosexual: “El amo tenía sendos codos sobre la mesa de cocina y acallaba sus quejas apretando fuertemente con sus dientes el látigo de los castigos, todo esto mientras el joven por detrás le iba insertando huevos de codorniz” (101). El goce sexual de la penetración anal vivido en forma privada por el ideólogo de la derecha chilena nos refiere a la maquinaria pulsional destructiva defendida por Guzmán, así como a la crisis entre el discurso valórico del catolicismo reaccionario y las conductas reales de sus propulsores. Frente a la homosexualidad masculina (encarnada en personajes como la Negra, el niño vidente y Guzmán), el lesbianismo aparece como no corrupto y noble.

Hacia el final de la novela Graciél logra establecerse como padre de familia, al casarse con Claudina, quien ha quedado embarazada de

¹ Este episodio se refiere posiblemente a la masacre de Chiufo, el 9 de octubre de 1973, en la que se asesinó a 17 campesinos.

un cura del pueblo. Por conveniencia Claudina acepta la condición biológica de mujer del narrador, por no quedar viviendo en la comunidad como madre soltera. El matrimonio se lleva a cabo en la parroquia una vez que Graciél ha chantajeado al cura del pueblo. Así, aunque el protagonista “progresar” hacia un estatus marital y ocupa la posición de padre y esposo en su nueva familia, sabemos que esa unión se sostiene en un pacto. Más aún, como la novela es una confesión ante un juez, este pacto entre el cura, Claudina y Graciél está siendo develado y toda la narración es en definitiva una revelación del “verdadero” Graciél, una confesión, y un intento por aminorar el castigo por sus fechorías. No sabemos si el juez en la novela actuará como lo hizo el Papa Urbano VIII con Catalina de Erauso, aprobando su nueva identidad masculina. Queda la duda de si esta confesión servirá o no a Graciél como defensa del estatus que consigue al final de la novela como “falso” hombre, padre y esposo.

La novela de Yosa Vidal no solo cuestiona el proceso modernizador neoliberal impuesto por la dictadura de Pinochet, sino que también los procesos de la transición a la democracia que establecieron un modo de recordar, orientado al olvido, según los acuerdos de consenso democrático y amnistía establecidos durante la transición chilena a la democracia a partir de 1990. La alegoría, el anacronismo y el deseo lésbico que, en *El Tarambana*, presentan subversión de identidad de género, denuncia social y revueltas de la memoria de una manera inédita en la literatura chilena, abriendo nuestras perspectivas a otras genealogías literarias e históricas de la violencia ejercida sobre las minorías. La escritura en *El Tarambana* despliega incongruencias entre habla anacrónica y presente contemporáneo, entre máscara y sexualidad “biológica”. Estas incoherencias en el habla de Graciél, en su vestimenta y otros comportamientos, constituyen una identidad extraña, *queer*, inasimilable por la comunidad en última instancia. El tiempo circular de la acción, además, rompe con las convenciones de lo que se supone es la trayectoria de una mujer heterosexual y nos remite a la idea de fracaso. Pero esta mala fortuna es un reflejo del fracaso no solo del protagonista, sino que representa también las fallas del sistema neoliberal impuesto por la dictadura militar de Pinochet. Es en esa encrucijada de parodias, insubordinaciones y fallas donde radica la potencia estética y política de esta novela.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor. *Minima Moralia*. 1944. Visitado 15 enero 2017. www.marxists.org.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. 1ra Edición. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Balderston Daniel y Maristany José. "The Lesbian and Gay Novel in Latin America". *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*. Editor Efraín Kristal. Cambridge, UK/ New York, Cambridge University Press, 2005.
- Berenguer, Carmen. *Naciste pintada*. Santiago, Cuarto Propio, 1999.
- Beverley, John. *Against Literature*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.
- Bianchi, Soledad. "Del neobarroco o la inestabilidad del taco alto (¿un neobarroco chilensis?)." *Revista Chilena de Literatura*, no. 89, abril 2015, pp. 323-333.
- Edelman, Lee. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham, Duke University Press, 2004.
- Erauso Catalina. *Historia de la Monja Alférez*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.
- Freeman, Elizabeth. "Introduction". *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol.13, no 2-3, 2007, pp. 159-176.
- . *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham, Duke University Press, 2010.
- Geel, María Carolina. *Cárcel de mujeres*. Santiago, Zig-Zag, 1956.
- Halberstam, Judith. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York, New York University Press, 2005.
- . *The Queer art of Failure*. Durham and London, Duke University Press, 2011.
- Lemebel, Pedro. "Las Amazonas de la Colectiva Lésbica Feminista Ayuquelén". *Lemebel.blogspot.com*. Web. 10 enero 2015.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Madrid, Ariel, 1975.

McKendrick, Melveena. *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age; a Study of the Mujer Varonil*. London/ New York, Cambridge University Press, 1974.

Olea, Raquel. "De la cárcel a la calle. Producción de una sujeto lesbiana en la literatura chilena." *Estéticas y marcas identitarias*. Ed. Kemy Oyarzún. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2006, pp. 35-50.

Richard, Nelly. *Masculino femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago, Francisco Zegers Editor, 1993.

Vidal, Yosa. *El Tarambana*. Santiago de Chile, Tajamar, 2013.