

Performance y melodrama en “La Loca del Frente”: *Tengo miedo torero* y su adaptación fílmica

Performance and melodrama in “La Loca del Frente”: Tengo miedo torero and its film adaptation

Mariana Páez Larios^{1*}

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA – AZCAPOTZALCO

e-mail: mariana.plarios@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0006-9990-1504>

<https://doi.org.10.54167/leteo.v7i13.2314>

Artículo enviado: 03/03/2026

Artículo aceptado: 15/05/2026

^{1*} Mariana Páez Larios es licenciada en Letras Hispánicas por la Universidad Autónoma Metropolitana, donde actualmente cursa la Maestría en Literatura Mexicana Contemporánea. Sus principales líneas de investigación son la narrativa hispanoamericana del siglo XX y la narrativa mexicana del s. XXI.

Resumen: El trabajo analiza la relación entre literatura y visualidad a partir de un estudio textual y fílmico de *Tengo miedo torero* y su adaptación cinematográfica homónima, dirigida por Rodrigo Sepúlveda. El objetivo es examinar cómo los registros performativos presentes en el texto literario encuentran una reformulación en el lenguaje cinematográfico del melodrama. La hipótesis central sostiene que la novela está configurada mediante una escritura travestida de carácter performativo, entendida como un régimen híbrido en el que lo narrativo aparece constantemente atravesado por lo teatral. Ello se debe a que la narración se encuentra mediada por la mirada de La Loca del Frente, cuya identidad y experiencia se construyen mediante performances basadas en la exageración. En consecuencia, dicha performatividad no solo organiza la diégesis de la obra, sino que introduce una lógica escénica y visual que la adaptación cinematográfica retoma e intensifica mediante recursos como la música, la indumentaria y la cámara.

Palabras clave: Tengo miedo torero; performance; melodrama; travesti; adaptación cinematográfica

Abstract: This work analyzes the relationship between literature and visuality through the textual and filmic study of *Tengo miedo torero* and its homonymous film adaptation, directed by Rodrigo Sepúlveda. The aim is to discuss the way the performative registers of the text are reformulated through the cinematic language of melodrama. The central hypothesis argues that the novel is written as a performative travesty, a hybrid regime in which the narrative is constantly traversed by theatricality. This is due to the fact that the narration is mediated by the gaze of La Loca del Frente, whose identity and experience are constructed through performances grounded in exaggeration. Consequently, such performativity not only organizes the work's diegesis, but also introduces a scenic and visual logic that the film intensifies through the use of music, costumes, and the camera.

Keywords: Tengo miedo torero; performance; melodrama; transvestism; film adaptation.

El presente trabajo propone analizar la relación literatura-visualidad a partir del estudio doble, textual y fílmico, de la novela de Pedro Lemebel, *Tengo miedo torero*, y su adaptación cinematográfica de título homónimo, dirigida por Rodrigo Sepúlveda y estrenada en 2020 como una coproducción entre Chile, Argentina y México, atendiendo los registros performativos del texto literario que encuentran una reformulación en el lenguaje cinematográfico del melodrama.

La propuesta central de este análisis es que la novela *Tengo miedo torero* está configurada a través de una escritura travestida de carácter performativo (entendida como un régimen híbrido en el que lo narrativo se encuentra constantemente atravesado por lo teatral) en tanto que la narración está mediada por la mirada de La Loca del Frente, cuya identidad y experiencia se construyen mediante performances basados en la exageración. Esto es, dicha performatividad no solo organiza la diégesis de la obra, sino que introduce una lógica escénica y visual a la narración que el lenguaje cinematográfico explota.

Para desarrollar esta hipótesis, en primer lugar se delimita la noción de escritura travesti en la obra de Lemebel. Posteriormente, se analiza la figura de La Loca del Frente como el núcleo desde el cual se articula dicha lógica performativa en la novela –a partir de la construcción del género y de la escenificación melodramática del deseo amoroso– para mostrar cómo su actuación desborda al personaje y se proyecta en una forma de visualidad en el texto. Finalmente, se examina la adaptación cinematográfica a cargo de Rodrigo Sepúlveda con el fin de analizar cómo el lenguaje audiovisual retoma e intensifica esta lógica performativa mediante recursos como la música, la indumentaria o la cámara.

De acuerdo con el productor Jorge López, la película de *Tengo miedo torero* inicialmente pensaba ser un documental sobre el atentado de 1986 contra Pinochet, pero terminó por convertirse en un homenaje a Lemebel cuando el autor se involucró en el proyecto (en “Alfredo Castro protagonizará película de *Tengo miedo torero*”, c25). A saber, el entusiasmo y la activa participación del también performer y activista chileno en este no es secreto: él mismo se encargó de escribir el guión para la adaptación², cedió los derechos de su obra de forma gratuita y permanente³, formó parte de la revisión del vestuario y las locaciones, y personalmente seleccionó al actor Alfredo Castro para interpretar al icónico personaje de La Loca del Frente.⁴

A decir de la crítica cinematográfica, esta elección resultó particularmente acertada, pues numerosas reseñas coinciden en destacar la actuación de Castro como uno de los mayores aciertos de la película.⁵ Es difícil creer, en este sentido, que la insistencia de Lemebel por encontrar al intérprete adecuado haya sido un gesto contingente y, por el contrario, parece sugerir la clara conciencia que tenía el autor respecto de la centralidad del personaje en la obra, pues, en efecto, la actuación de La Loca del frente se impone ante cualquier otro elemento, de tal manera que toda la narración pasa por el tamiz de la visión novelera de la loca.

Es a partir de esta lectura –que la novela se presenta bajo la perspectiva novelera de La Loca– que se pro-

pone comprender el carácter performático de la escritura travesti de *Tengo miedo torero*, no como una categoría temática, sino como un principio formal que organiza el discurso. Como se desarrolla más adelante, La Loca del Frente performa su identidad de género mediante el travestismo y escenifica su deseo amoroso a través de actuaciones melodramáticas; esta lógica performática sin embargo no permanece circunscrita al personaje, sino que, en tanto la obra se presenta bajo su perspectiva, se proyecta sobre la narración misma, contaminando la forma en que los acontecimientos son presentados. De este modo, la novela no se limita a narrar una historia, sino que organiza su discurso como una puesta en escena donde relato y teatralidad se entrecruzan constantemente; es a esta imbricación entre narrar y escenificar, producida por el desplazamiento de la performance del personaje al plano formal del texto, a lo que aquí denominamos escritura travesti. Esta lectura encuentra sustento en la propia reflexión de Pedro Lemebel, quien concibe el travestismo también como una operación del lenguaje basada en el desplazamiento, la sustitución y la multiplicidad.

En “La teatralización de Pedro Lemebel: el voyeur invertido sobre sí mismo”, el escritor chileno habla de su interés por el travestismo no en tanto identidad dicotómica estable que se pinta la mitad de la cara de mujer y la otra de hombre, sino en tanto categoría capaz de producir desplazamientos (en el cuerpo y la identidad, pero sobre todo en el lenguaje). En sus palabras:

2 Una de las diversas polémicas que han rodeado a la película y que retrasaron su estreno, gira en torno al guion. En 2015 Mateo Iribarren afirmó ser el autor del único guion escrito para la película y registrado ante el RPI (en “Por qué *Tengo miedo torero* no puede llegar al cine (aún)”). En los créditos finales de la película, sin embargo, este aparece atribuido a Sebastián Sepúlveda y Juan Elías Tovar, seguido de la leyenda “Adaptada del guion de Pedro Lemebel”.

3 Esto se menciona en *El mercurio* el 4 de octubre de 2015 (en Ruffinelli), sin embargo, la película de *Tengo miedo torero* arrastró una serie de problemas legales hasta la fecha de su estreno. Después de la muerte de Lemebel, se desató una disputa legal por los derechos de adaptación de la novela, en la que estuvieron involucrados la familia del autor, la Editorial Planeta y las productoras Forastero y Zapik Films. Para mayor información sobre la disputa legal léase el artículo publicado por *Interferencia* “Por qué *Tengo miedo torero* no puede llegar al cine (aún)”. <https://interferencia.cl/articulos/por-que-tengo-miedo-torero-no-puede-llegar-al-cine-aun>

4 De acuerdo con Rodrigo Sepúlveda “la única certeza que tenía era que La Loca del Frente tenía que ser él, Alfredo Castro, por edad, madurez, trayectoria y porque Lemebel se juntó con él y le ordenó ser La Loca” (en “*Tengo miedo torero* en debut en Venecia: Lemebel le ordenó a Alfredo Castro ser la Loca del Frente”).

5 Por ejemplo, Francisca Prieto en “*Tengo miedo torero*, la excelente adaptación de la novela de Pedro Lemebel con una genial actuación de Alfredo Castro” o Emilio Senn en “*Tengo miedo torero*: reseña de un hito imperdible del nuevo cine chileno”.

[Mi práctica es] travesti en términos de lenguaje [...], el travestismo pasa en mi escritura como “gato por liebre”. [...] El travestismo me interesa cuando es una multiplicidad inasible. Cuando pasa por la metamorfosis [...], no sólo cuando es un lugar entre lo femenino y lo masculino. Me interesa cuando abre miles de posibilidades y de devenires, devenires vegetales, entomológicos, etcétera, más que dicotómicos, más que pintarse la mitad de la cara de mujer y la otra de hombre. (8-9)

Esta afirmación del autor es fundamental, precisamente porque desplaza el travestismo del cuerpo al nivel de la escritura. Lemebel aquí no describe un tema, sino un procedimiento; pasar “gato por liebre” es una metáfora sumamente ilustrativa que implica sustitución, engaño y circulación encubierta; el lenguaje se disfraza, se hace pasar por otro, se desplaza entre códigos, circula en espacios donde, en principio, no le correspondería estar y, en este sentido, así como el cuerpo travestido desestabiliza las categorías de género, desborda y desestabiliza las formas literarias convencionales.

La escritura travesti opera, entonces, como una imbricación de códigos en la que un registro aparece bajo la forma de otro, como un régimen de inestabilidad. En *Tengo miedo torero*, esta operación se manifiesta en la contaminación entre narración y actuación, producida por la lógica performativa de “La Loca del Frente”; dicho de otro modo, la escritura travesti de carácter performático de la novela puede entenderse como la proyección textual de la performance de La Loca.

En la obra se desdibujan las fronteras entre relato y escena, entre descripción y representación; la narración deja de organizarse como una representación descriptiva tradicional y adopta la forma de una puesta en escena, se incorpora gestualidad, visualidad escénica y oralidad dramatizada. Lo central, así, no es tanto la representación de cuerpos o sexuales

disidentes, sino de travestir el lenguaje mismo: se trata de una escritura que actúa, que se exhibe, que se exagera y que se desplaza, interviniendo no solo en los contenidos, sino en la materialidad misma del discurso. En otras palabras, la escritura de Lemebel no se limita a describir una performance, sino que ella misma se performa.

Ahora bien, si se parte de que la escritura travesti en *Tengo miedo torero* implica un principio de performatividad en tanto reproduce la lógica del personaje, resulta necesario examinar qué elementos permiten sostener dicho carácter performativo. Planteamos aquí que la teatralidad de La Loca se funda, ante todo, en su condición travesti, pues, por una parte, dicha condición la inscribe en una experiencia identitaria atravesada por la performatividad del género, y, por otra, en cuanto disidencia sexual, y, en ese sentido, también política, la sitúa en una posición de subalternidad que la conduce a adoptar el melodrama como forma de economía afectiva. Para abordar estas dimensiones —esto es, la articulación entre performance, identidad de género y afectividad en la protagonista— recurrimos, en primer lugar, a los planteamientos de Judith Butler, que permiten pensar el género como una práctica performativa; en segundo lugar, retomamos a David M. Halperin, quien comprende el melodrama no solo como sobreactuación emocional, sino como una forma expresiva históricamente reapropiada por la cultura gay.

La inclinación de La Loca a la teatralización aparece explícitamente confirmada en la novela cuando la protagonista reconoce la actuación como un componente constitutivo tanto de su identidad como de su modo de relacionarse con los otros: “Es que tengo el alma de actriz. En realidad, no soy así, actúo solamente” (26), le dice a Carlos durante un paseo. Para Da Silva, esta frase que en el contexto en que aparece se refiere inmediatamente al amaneramiento de la Loca, amplía su alcance al observarse que apunta hacia ciertas características importantes de la nove-

la, todas relacionadas con el personaje protagonista: su ambivalente identidad de género y su necesidad de escenificar el cotidiano para hallar alguna alternativa de resistencia (186). La lectura del autor, en este sentido, converge con la nuestra al identificar la actuación o teatralización como principio organizador tanto de la identidad de género del personaje como de sus modos de inserción y vinculación dentro del tejido social.

La performance de género de La Loca

En relación con el primer punto, Judith Butler fue una de las primeras teóricas en sostener que el género es performativo; esto es, que no constituye una condición natural ni una esencia previa del sujeto, sino un efecto producido mediante prácticas reiteradas que modelan el cuerpo, regulan la sexualidad y configuran formas socialmente reconocibles de identidad. Dentro de este marco, identidades *queer* como la del travesti o la loca —categoría asociada en América Latina a ciertos modos de la homosexualidad masculina caracterizados por la exteriorización de signos de feminidad (Nayret)— han sido leídas como casos paradigmáticos de dicha performatividad, pues, en ellas, la construcción del género suele desplegarse de manera hiperbólica, volviendo especialmente visible su carácter imitativo, convencional y artificioso (en “El papel del travestismo en el pensamiento político de Judith Butler”).

Como su nombre bien lo dice, la protagonista de *Tengo miedo torero* es precisamente una loca, un hombre homosexual que tras el rechazo de su padre en la juventud huye de su casa y comienza una vida de errancia y licencia sexual. Al identificarse como mujer, La Loca del Frente se traviste, construye y externaliza una representación de género opuesta a la biológicamente designada. En un intento por manufacturar la femineidad deseada, el personaje adopta las normas e ideales socialmente contruidos del género femeni-

no, como estilos corporales, tonos de voz, ademanes, poses, etc., esto no solo por razones de identidad, sino también con fines comunicativos sociales. Pero, a diferencia de las mujeres cisgénero, La Loca hiperboliza estas normas, hace una teatralización de esta identidad, como si por medio de la hiperbolización pudiera intensificar su experiencia de género o encubrir la diferencia biológica.

El cuerpo, por ello, adquiere una centralidad decisiva, pues se convierte en una superficie de inscripción y trabajo simbólico sobre la cual se producen signos de género. La ropa, el maquillaje, los accesorios, la postura corporal y la gestualidad no funcionan como elementos accesorios, sino como tecnologías performativas mediante las cuales el sujeto transforma su apariencia, negocia su reconocimiento social y hace visible una identidad.

No obstante, como advierten críticas como Berta López o Daniela Pinto, en *Tengo miedo torero* esta actuación del género no se manifiesta prioritariamente en el plano del cuerpo, sino que se desplaza hacia el lenguaje como su espacio privilegiado de realización. En otras palabras, los actos que producen la identidad de La Loca del Frente no son únicamente gestuales o corporales, sino, de manera decisiva, discursivos: el personaje desde su enunciación repite, exagera y teatraliza formas de decir, modulaciones afectivas y registros lingüísticos.

Pinto, advierte que “esta identidad se expresa en el relato a través del lenguaje propio del mundo homosexual. Una construcción lingüística que enmarca al sujeto dentro de una sexualidad agresiva, marginada y pobre” (100). Asimismo, Berta López señala que “*Tengo miedo torero* es el relato de la construcción de una identidad que no tiene un soporte corporal” (92), pues, aunque la novela cuenta con poderosos elementos visuales, son pocos los momentos en que La Loca aparece caracterizada por medio de su corporalidad: “la novela construye la identidad de La loca a partir

del lenguaje más que del vestido, como ocurría con la Manuela [hablando de *El lugar sin límites*]. Ya no es el chal o el vestido de manola los encargados de crear el reflejo de otro cuerpo, sino la lengua marucha” (90).

Para López, la lengua marucha no es sino la construcción de un lenguaje propio, una forma de desterritorializar la lengua y de dotar de voz a un sujeto-cuerpo que siempre ha permanecido excluido e invisibilizado, cuando no criminalizado. Como marginado sexual y político, *La Loca del Frente* se ve imposibilitada de expresarse con el lenguaje heteronormado, por lo que debe explorar otros medios lingüísticos que le permitan manifestar, conceptualizar y vivir tanto su mundo interior como el exterior. Es dicha lengua marucha, teatral, recargada, barroca y erotizante, el medio por el cual se construye la diferencia de la protagonista, ese ser “loca” y que actúa, a la vez, sobre el mundo que rodea a este, convirtiéndose en una herramienta para travestir y apropiarse de su mundo homoerótico:

Así, cual abejorro zumbón, iba y venía por la casa emplumado con su estola de: Sí Carlos. No Carlos. Tal vez Carlos. A lo mejor Carlos. Como si la repetición del nombre bordara sus letras en el aire arrullado por el eco de su cercanía. Como si el pedal de esa lengua marucha se obstinara en nombrarlo, llamándolo, lamiéndolo, saboreando esas sílabas, mascando ese nombre, llenándose toda con ese Carlos tan profundo, tan amplio ese nombre para quedarse toda suspiro, arropada entre la C y la A de ese Carlos que iluminaba con su presencia toda la casa. (13)

Este desplazamiento de la performatividad del género desde el cuerpo hacia la lengua resulta fundamental, pues permite establecer un punto de encuentro con la noción de escritura travesti aquí propuesta, pues, mientras que la performance corporal de *La Loca* permanece inscrita en el nivel diegético como construcción visible de una identidad, su lengua marucha permite que esa misma lógica de exageración,

artificio y teatralización se traduzca en procedimientos textuales.

Dicho de otro modo, la lengua marucha no se limita a operar como rasgo identitario de la protagonista dentro de la ficción, sino que extiende su lógica a la textura misma del relato. El lenguaje mediante el cual *La Loca* se constituye como sujeto desborda el plano del personaje y contamina la voz narrativa, que adopta procedimientos análogos para escenificar la enunciación; así, lejos de funcionar como una instancia estable de descripción, incorpora registros orales, modulaciones melodramáticas, interpelaciones y una marcada afectividad expresiva. De esta manera, la voz narrativa no solo refiere los acontecimientos, sino que actúa su propio decir. Así, la lengua marucha de *La Loca* encuentra su correlato formal en una escritura que convierte la enunciación en espectáculo.

La performance afectiva de *La Loca*

El ensayo de David M. Halperin “Amor loca”, sobre la relación entre el amor gay y el melodrama, por otro lado, se vuelve clave para analizar la teatralidad de *La Loca del Frente* desde otra perspectiva. La insuficiencia del lenguaje heteronormativo que obliga al personaje a producir una lengua propia para nombrar su experiencia, encuentra su correlato en el terreno amoroso: así como carece de un código lingüístico legítimo desde el cual enunciarse, tampoco dispone de un modelo afectivo socialmente reconocido en el que inscribir su deseo, de modo que estos encuentran expresión mediante formas desplazadas, excesivas y teatralizadas propias de la lógica melodramática.

Halperin propone que el melodrama no es solo una estética del exceso emocional, sino una forma de expresión vinculada a sujetos que carecen de poder, como las mujeres o las identidades queer. Quienes dominan, sostiene, no necesitan gritar para ser escuchados y obtener lo que desean; les basta con mandar. En cambio, quienes ocupan posiciones subordinadas

o marginales y no tienen acceso legítimo a la palabra, se ven obligados a expresarse a través del desbordamiento y del gesto exagerado, deben convertir la emoción en un espectáculo para hacerse visibles y audibles: “Existe entonces una política de la emoción que los gays comparten con las mujeres: la vida del sentimiento gay, descalificada socialmente como ha sido siempre, no puede encontrar expresión sino en lo que la hace parecerse a la histeria, al histrionismo, a un acrecentamiento emocional” (67-68).

Esta idea resulta decisiva para comprender la teatralización afectiva de *La Loca del Frente*. El amor que profesa a Carlos no se presenta como una interioridad contenida ni bajo el régimen de la intimidad, sino como un afecto construido escénicamente mediante una serie de actuaciones histriónicas y gestos exacerbados que responden a una lógica melodramática.

Dicha lógica no surge en el vacío, sino que se alimenta de un archivo cultural específico: el cine, la radio y la música popular. Las divas del cine hollywoodense, los boleros y las narrativas melodramáticas funcionan como repertorios desde los cuales el personaje aprende a sentir, a hablar y a representarse. *La Loca* construye su identidad a partir de modelos de lo femenino tomados de las divas de Hollywood y adopta las ideas de amor provenientes del cine y del bolero, y desde ahí configura su relación con Carlos. Asume esas formas de entender el vínculo amoroso —marcadas por la intensidad, el dramatismo y la exageración— y las convierte en el marco desde el cual interpreta lo que siente y en los modelos que orientan sus expectativas.

Katerín Barrera y Cristina Pérez Múgica, en sus respectivos estudios “*La Loca en el Frente*” y “*Lo cursi en Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel” coinciden en señalar que la protagonista reconstruye su vida y con ello, su relación amorosa, como si se tratara de escenas cinematográficas cargadas de dramatismo. Barrera advierte que “*La Loca* interpreta diferentes roles en su vida cotidiana ya sea el ama de casa, la

princesa que espera a su príncipe, la condesa, la niña frágil, etc.[...], se ha configurado a partir de la “performatividad” de sus diferentes personajes femeninos, todos sensibles y románticos, los cuales varían dependiendo de su estado anímico o de la situación en la que se encuentra” (51). Pérez Múgica añade, además, que el personaje no solo se teatraliza a sí mismo, sino que extiende esa lógica a quienes la rodean, disponiendo a los otros como si fueran actores dentro de la ficción que ella misma produce. De manera particular, actúa como si ella y Carlos encarnaran a los protagonistas de una historia de desamor o de un melodrama, lo que puede advertirse, por ejemplo, cuando atribuye el fracaso de su vínculo al tópico de las circunstancias adversas:

Si la vida fuera una película, sólo faltaría que una mano intrusa encendiera la luz, murmuró dejando ir su mirada miope por los acantilados ensombrecidos en la perspectiva pronta del ocaso [...]. Lo que nos hizo encontrarnos fueron dos historias que apenas se dieron la mano en medio de los acontecimientos. Y lo que aquí no pasó, no va a ocurrir en ninguna parte del mundo. 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? (206)

La Loca no se limita a desempeñar un papel dentro de la trama, sino que interpreta su propia experiencia bajo una lógica escénica que reorganiza cuanto la rodea. Espacios como la casa, convertida en “palacio persa”, así como los vínculos que establece y las situaciones que imagina, son configurados por ella como elementos de una puesta en escena. En este sentido, selecciona, jerarquiza y resignifica la realidad conforme a códigos melodramáticos y performativos. De esta manera, la teatralización no se impone entonces

desde una instancia narrativa exterior, sino que surge de la propia mirada del personaje y, desde allí, modela el mundo narrado.

Sin embargo, la teatralización no se limita a dicho mundo narrado, sino que se extiende a la estructura misma de la novela. Para Cristian Pérez Guerrero, *Tengo miedo torero* funciona como “una puesta en escena constituida por un guion y un decorado” (304). Según el autor, atravesado por la lógica de la actuación y la performance de la protagonista, el texto se presenta como “un espectáculo en el que las expresiones sentimentales mueven el show” (306). En este sentido, el melodrama se configura como un régimen estético central, pues, al exteriorizar lo afectivo mediante gestos, excesos y énfasis expresivos, imprime al relato una lógica de exhibición emocional más próxima a la escena que a la narración realista. De ahí que las acciones se dispongan como situaciones visibles, casi coreografiadas, organizadas en cuadros escénicos, y que los diálogos aparezcan cargados de gestualidad implícita, con particular atención a la disposición corporal y al juego de las miradas:

No me toques, no quiero que me trates como si consolaras una puta vieja. [...] Esto es el comienzo de algún final, dijo ella, como si le hablara a la acuarela nublada de la ciudad, a ese cielo triste que el atardecer marchitaba los colores. [...] Lentamente fue girando sus hombros hasta quedar frente a él, mirándolo con una llamarada de selva oscura. Nunca te importé ni un poquito, le susurró mordiéndose el labio. Nunca, se repitió teatrera, tragándose el nunca en un sollozo ahogado. (87)

Para Wanderlan Da Silva, el carácter melodramático de *Tengo miedo torero* corresponde a un importante despliegue de una de las tendencias en la producción novelística hispanoamericana desde que ha empezado el desarrollo de cierta vertiente de lo que se ha llamado novela del postboom, producida entre mediados de los años 60 y fines de los 80 del siglo XX, que

ha sido intensamente influenciada por el cine y por la cultura de masas (181-182). Baste atender el final para advertir la incidencia del séptimo arte, no solo como referente cultural, sino en la impronta de la mirada narrativa: “Y allí quedaron acezantes, uno junto al otro, como dos garabatos de cuerpos extenuados en la playa desierta. 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” (198).

Da Silva Alves identifica en la novela de Pedro Lemebel una lógica de teatralización que atraviesa la escritura: los espacios aparecen configurados como escenarios, los personajes —en especial La Loca del Frente— son contruidos desde la pose y el gesto, y las situaciones se disponen como escenas cargadas de intensidad afectiva. A juicio del autor, de esta dimensión escénica depende en buena medida el efecto melodramático de la obra, pues el melodrama no se limita a representar emociones, sino que exige su exteriorización sensible. El amor, el miedo o el sufrimiento no son presentados como mera interioridad psicológica, sino convertidos en signos visibles a través del cuerpo, la voz, la mirada y la situación dramática. En otras palabras, la novela no sólo cuenta cosas tristes o intensas, sino que las pone en escena, las dramatiza; y es esa manera de mostrar las emociones, más que el contenido en sí, lo que hace que la escritura tenga un efecto melodramático.

En este sentido, las observaciones de Cristian Pérez Guerrero y Da Silva Alves convergen en un mismo núcleo interpretativo que aquí se reformula bajo la noción de escritura travesti. Cuando Pérez sostiene que “la hibridez textual traviste la forma del discurso, refugia lo narrativo en la performance paraverbal del teatro” (309), y Da Silva advierte que los aspectos escénicos de *Tengo miedo torero* constituyen los recursos que producen su efecto melodramático, ambos señalan que lo teatral no opera únicamente como motivo temático, sino como principio estructurante de

la forma narrativa. En consecuencia, en la novela de Pedro Lemebel la escritura misma se organiza performativamente, produciendo una marcada visualidad y una configuración escénica del relato especialmente fecundas en su posterior traducción al lenguaje cinematográfico.

La adaptación filmica de *Tengo Miedo Torero*

En términos generales, el argumento de la película de *Tengo miedo torero* es más o menos análogo al de la novela: en el año de 1986 en Chile, La Loca conoce a Carlos, un joven estudiante guerrillero del cual se enamora perdidamente. Para poder estar cerca de él, esta esconde en su casa armas del movimiento de oposición FPMR e indirectamente se ve involucrada en el atentado contra el dictador Augusto Pinochet.

Existe, sin embargo, una variante significativa: en el filme se elimina la trama paralela que en la novela trata el matrimonio del dictador chileno. Algunas reseñas advierten esta supresión como una falla⁶, pues, proponen, la carga política de la obra se diluye. Desde mi perspectiva, la adaptación de Sepúlveda se centra en la historia de La Loca y Carlos porque la dimensión performativa del personaje protagonista se convirtió en el eje articulador de la obra.

El fenómeno de la adaptación cinematográfica durante mucho tiempo fue analizado desde el paradigma de la fidelidad (es decir, el grado en que una película “respetaba” o “traicionaba” el texto literario, considerado como original). Sin embargo, las propuestas contemporáneas de distintos teóricos, como Robert Stam, han reconceptualizado la adaptación como un fenómeno intermedial que no consiste en trasladar indistintamente contenidos de un lenguaje a otro, sino en el que se produce una reescritura o traducción de procedimientos, efectos y modos de significación

atendiendo las posibilidades y las limitaciones específicas de cada medio o lenguaje.

En el caso de *Tengo miedo torero*, en efecto, más allá del argumento, lo que se adapta primordialmente es la lógica performativa inscrita en *La Loca*; esto es, el cine no se limita a trasladar acontecimientos narrativos, sino que materializa la teatralidad ya presente en la novela mediante el vestido, la música y el montaje.

Uno de los momentos en que esta operación se vuelve más visible corresponde a las reiteradas escenas en que La Loca del Frente baila para Carlos. A lo largo de la película, estas secuencias aparecen de manera insistente en distintos momentos: en los minutos 19, 45, 65, entre otros, al compás de diversos boleros, la protagonista se convierte en el centro de un espectáculo melodramático. La recurrencia de estas escenas resulta significativa, pues se trata de secuencias cuya supresión apenas modificaría la progresión causal de la historia. Sin embargo, la película insiste en ellas, les concede tiempo, música y centralidad visual, lo cual permite sostener, precisamente, que esta privilegia no la reproducción del argumento sino la exhibición de La Loca como entidad performativa y foco de espectáculo.

Me detengo en esta parte del análisis, en particular, en el pasaje ubicado en el minuto 65:15, donde la protagonista despliega una escena de seducción mediada por la canción *Invítame a pecar*, pues allí convergen de manera ejemplar el melodrama, la corporalidad performática y el espectáculo como lenguaje afectivo.

Esta escena condensa las dos funciones centrales que la performance cumple en *La Loca del Frente* a lo largo de la novela: la producción de su identidad de género y la mediación afectiva de su vínculo con Carlos. La protagonista se constituye como el anhelado sujeto femenino de deseo mediante una puesta en escena

6 Matías Mondaca, “Con miedo, torero: comentarios sobre la adaptación de la novela de Lemebel”, *La Raza Cómica*, 23 de septiembre de 2020, <https://razacomica.cl/sitio/2020/09/23/con-miedo-torero-comentarios-sobre-la-adaptacion-de-la-novela-de-lemebel/>

sostenida por gestos, movimientos corporales y una utilería improvisada —abanicos, telas que devienen velos, manteles convertidos en capote de torero—. La importancia de estos objetos no radica en su valor utilitario, sino en su capacidad de intervenir el cuerpo, reconfigurarlo simbólicamente y dotarlo de nuevas significaciones; la identidad aparece así como resultado de una composición performática sostenida por adornos, poses y signos escénicos que vuelven legible la feminidad que el personaje busca encarnar. Al mismo tiempo, la escena convierte el deseo en representación: lejos de verbalizarse de forma explícita, el afecto se desplaza hacia el baile, la exhibición corporal y una coreografía de miradas, de modo que la seducción adopta la forma del espectáculo.

Estos actos melodramáticos están intrínsecamente ligados a la música y a la letra de los boleros. La música y la performatividad melodramática, como vimos, ya están presentes en la obra de Lemebel, sin embargo, tienen las limitaciones textuales propias de la novela. En la producción audiovisual, por otra parte, estos dos elementos encuentran un canal más idóneo para ser explotados y pasar a primer plano, convirtiéndose en soporte de las escenas más sugestivas del filme.

En su artículo “Canciones y cantantes en la obra de Pedro Lemebel” Daniel Party y Luis Achondo ya abordaron el papel de la música en *Tengo miedo torero*. Como lo señalan los autores, el cancionero de la novela está conformado por boleros y música sentimental hispanoamericana cargada de afecto, nostalgia y exceso, que se corresponde, a su vez, con la configuración personal de la protagonista, sentimental, cursi, exagerada y teatral. Para los críticos, además, esta “música alharaca” —como la llama Lemebel— conforma una performance por sí misma, pues es “un archivo popular marcado por el exceso sonoro, literario y sensorial” y “un espacio que entrelaza lo aural, lo corporal y lo textual”: “¿Y qué es un bolero sino una alharaca, una extraordinaria performance sonora de los afectos?” (289).

Asimismo, Party y Achondo señalan que la música en *Tengo miedo torero* funciona como un recurso destinado a exacerbar melodramáticamente las emociones de La Loca del Frente (289). Aunque los autores formulan esta observación a propósito de la novela, dicha propuesta adquiere particular densidad en la adaptación cinematográfica, donde la música deja de ser una referencia textual para convertirse en una presencia sensible que organiza la escena.

En el pasaje aquí analizado, el bolero opera simultáneamente como detonador y soporte de la actuación melodramática de la protagonista. Por una parte, La Loca se apropia de la letra de la canción para cristalizar afectos que no logra enunciar de manera directa y para comunicar, de forma desplazada, su deseo hacia Carlos. Como señalan Party y Achondo, el sonido llena su cuerpo de intensidades afectivas (289), mientras los boleros nutren la lengua marucha: la protagonista no solo conoce de memoria esas letras, sino que se re-apropia de los códigos emocionales que condensan, se identifica con el yo lírico de las canciones e inscribe su propia experiencia amorosa en esos marcos expresivos. Por otra parte, el ritmo musical ordena e intensifica su gestualidad, encauzando poses, movimientos y ademanes que refuerzan la performance femenina que pone en escena, al tiempo que convierte manos, mirada, baile y postura corporal en instrumentos de expresión sentimental.

La relevancia de esta escena no radica simplemente en que la película permita oír de manera efectiva las canciones apenas citadas en la novela ni en que vuelva visible el cuerpo de La Loca del Frente. Su importancia reside, más bien, en que concentra y hace plenamente legible la lógica performativa que estructura al personaje: La Loca imagina un escenario, organiza coreografías e improvisa pequeños espectáculos mediante los cuales convierte la seducción en una práctica escénica. La secuencia no añade solo información narrativa, sino que exhibe el modo en que el personaje transforma el espacio cotidiano en escena y el de-

Asimismo, la escena resulta significativa porque vuelve visible una condición constitutiva de la performance de La Loca: toda actuación se organiza en relación con una mirada ante la cual se despliega. La teatralización que estructura su modo de habitar la vida cotidiana presupone, de forma explícita o latente, la existencia de un destinatario para quien el gesto, la pose o la escena adquieren sentido. En esta secuencia, dicha instancia receptora se materializa a través del propio dispositivo cinematográfico. En un momento de la secuencia, La Loca rompe la cuarta pared y mira directamente al lente. Con esto, la película no introduce solo un gesto de complicidad con el espectador, sino que explicita la estructura escénica de su conducta. La cámara deja entonces de operar como medio invisible de registro para encarnar esa mirada normalmente implícita en sus performances cotidianas. El gesto revela, así, que la actuación no constituye un episodio excepcional en el personaje, sino una lógica relacional desde la cual se produce y se vuelve legible ante los otros.

Así como en la novela la performatividad de La Loca no se agota en el plano temático, sino que incide en la forma mediante una escritura travesti que desestabiliza las fronteras entre narración y escenificación, en la película esa lógica tampoco permanece restringida a la diégesis. La ruptura de la cuarta pared permite advertirlo con claridad: cuando la protagonista dirige la mirada al lente, la cámara deja de ocupar la posición invisible desde la que ordinariamente registra la acción y pasa a ser incorporada dentro de la economía escénica de la performance. De este modo, la actuación ya no se dirige únicamente a los personajes del relato, sino que reorganiza la relación entre imagen y espectador, haciendo de la mirada un componente explícito de la escena.

En conclusión, el análisis permite sostener que *Tengo miedo torero* se organiza a partir de una lógica performativa que excede la mera caracterización de La Loca del Frente y alcanza la forma misma del relato. La noción de escritura travesti propuesta a lo largo del tra-

bajo da cuenta de ese desplazamiento: la performance del personaje —fundada en la teatralización del género, la exageración afectiva y la apropiación melodramática del deseo— contamina la enunciación narrativa y convierte la novela en un espacio donde narrar y escenificar se entrecruzan de manera constante.

Desde esta perspectiva, la adaptación cinematográfica dirigida por Rodrigo Sepúlveda no debe leerse en términos de fidelidad argumental, sino como traducción intermedial de esa lógica performática. El filme privilegia escenas musicales, vestuario, corporalidad y miradas para intensificar visualmente aquello que en la novela operaba desde el lenguaje. En particular, las secuencias de baile y la ruptura de la cuarta pared muestran que la performance tampoco queda confinada a la diégesis cinematográfica, sino que reorganiza la relación entre imagen y espectador.

Referencias

- Barrera, Katerín. “La Loca en el Frente”. *Revista Nomadías*, vol. 21, 2016, pp. 39-58, <https://nomadias.uchile.cl/index.php/NO/article/view/42820/44770>.
- Contreras, Emilio. “Tengo miedo torero en debut en Venecia: `Lemebel le ordenó a Alfredo Castro ser la Loca del Frente.” *BioBioChile*, 4-septiembre-2020, <https://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/actualidad-cultural/2020/09/04/tengo-miedo-torero-en-debut-en-venecia-lemebel-le-ordeno-a-alfredo-castro-ser-la-loca-del-frente.shtml>.
- Da Silva Alves, Wanderlan. “Fronteras del deseo: melodrama y crítica social en *Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel”. *Castilla*, vol. 3, 2012, pp. 181-204. <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/110/110>.
- Halperin, David M. “Amor loca”. *Revista de psicología de la Universidad de Antioquia*, vol. 2, no. 2, 2010, pp. 57-75, https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2145-48922010000200006.
- Lemebel, Pedro. *Tengo miedo torero*. Santiago, Seix Barral, 2018.
- López Morales, Berta. “La construcción de `la loca` en dos novelas chilenas: El lugar sin límites de José Donoso y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel”. *Acta literaria*, vol. 42, 2011, pp. 79-102. Consultado: 29-Nov-2025 https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=s0717-68482011000100006&script=sci_arttext.
- Luongo, Gilda, et al. “La teatralización de Pedro Lemebel: el voyeur invertido sobre sí mismo”. *Anuario del Programa de Género y Cultura en América Latina*. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1996, pp. 2011-225, <https://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2013/05/LA-TEATRALIZACI%C3%93N-DE-PEDRO-LEMEBEL-EL-VOYEUR-INVERTIDO-SOBRE-S%C3%8D-MISMO.pdf>.
- Munizaga, Rodrigo. “Alfredo Castro protagonizará película de *Tengo miedo torero*”. *El Mercurio*, 4 octubre 2015, <http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=189215>.
- Matías Mondaca. “Con miedo, torero: comentarios sobre la adaptación de la novela de Lemebel”. *La Raza Cómica*, 23-septiembre-2020, <https://razacomica.cl/sitio/2020/09/23/con-miedo-torero-comentarios-sobre-la-adaptacion-de-la-novela-de-lemebel/>
- Party, Daniel, y Luis Achondo. “Canciones y cantantes en la obra de Pedro Lemebel” *La vida imitada: narrativa, performance y visualidad en Pedro Lemebel*, editado por Fernando A. Blanco, Vervuert, 2020, pp. 287-295. Digitalia.
- Pérez Guerrero, Cristian. “Reficcionalizar la crueldad: teatralización y travestismo en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel.” *Revista chilena de literatura*, no. 99, 2019, pp. 303-316, https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952019000100303&script=sci_arttext.
- Pérez Múgica, Cristina. “Lo cursi en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel”. *El devenir de la lingüística y la cultura: un estudio interdisciplinar sobre lengua, literatura y traducción*, Aitor Garcés-Manzanera, Omar Salem Ould García, Salud Adelaida Flores Borjabad, 2022, pp. 60-79, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8471430>.

- Pinto Meza, Daniela. "Secretos viscerales: transgresión y cuerpo en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel". *Textos híbridos*, vol. 5, no. 1, 2016, pp. 93-108. <https://textoshibridos.uai.cl/index.php/textoshibridos/article/view/63>.
- Prieto, Francisca. "Tengo miedo torero, la excelente adaptación de la novela de Pedro Lemebel con una genial actuación de Alfredo Castro." *Emol*, 13 septiembre 2020, <https://www.emol.com/noticias/Espectaculos/2020/09/13/997803/Tengo-miedo-torero-premier-Chile.html>.
- Ruffinelli, Jorge. "La Loca cuerda: Lemebel y el cine." *La vida imitada: narrativa, performance y visualidad en Pedro Lemebel*, editado por Fernando A. Blanco, Vervuert, 2020, pp. 247-264.
- Solana, Mariela N. "El papel del travestismo en el pensamiento político de Judith Butler." *Revista de filosofía y teoría política*, vol. 45, 2014, pp. 1-25. <https://www.rfytp.fahce.unlp.edu.ar/article/view/RFyTP-n45a03>.
- Senn, Emilio. "Tengo miedo torero: reseña de un hito imperdible del nuevo cine chileno." *La rata*, 13 septiembre 2020, <https://www.larata.cl/review/2020/09/13/tengo-miedo-torero-comentario-resumen-pelicula-chile-2020-alfredo-castro-resena/64695/>.