

Serie Ensayo

DESDÉN AL INFORTUNIO,
SUJETO, COMUNICACIÓN Y PÚBLICO
EN LA NARRATIVA DE PEDRO LEMEBEL



University of California



Kenyon College

FERNANDO A. BLANCO
JUAN POBLETE

Desdén al infortunio.
Sujeto, comunicación y público en
la narrativa de Pedro Lemebel



Ensayo / Literatura

E D I T O R I A L
C U A R T O P R O P I O

Desdén al infortunio.
Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel

© FERNANDO A. BLANCO

© JUAN POBLETE

Inscripción N° 000.000
I.S.B.N. 978-956-260-000-0

© Editorial Cuarto Propio
Keller 1175, Providencia, Santiago
Fono/Fax: (56-2) 341 7466
E-mail: cuartopropio@cuartopropio.cl

Producción general y diseño: Rosana Espino
Edición: Paloma Bravo

Imagen portada: *Pisagua*. Performance. Pedro Lemebel, 2008.
Registro fílmico de Verónica Quense.

Composición: Producciones E.M.T. S.A.
Impresión: Alfabetas Artes Gráficas

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE
1ª edición, septiembre de 2010

Queda prohibida la reproducción de este libro en Chile
y en el exterior sin autorización previa de la Editorial.

ÍNDICE

Agradecimientos 09

Introducción

PRIMERA PARTE / La irreverencia de la primera persona

Desdén al infortunio.

Sujeto, comunicación y público en la obra
de Pedro Lemebel

CARLOS MONSIVÁIS

(México)

“Yo no concebía cómo se escribía en tu mundo raro”
o del barroco desclosetado

ADRIÁN CANGI

(Universidad de Buenos Aires - Argentina)

La cigarra no es un bicho

JEAN FRANCO

(Emeritus, Columbia University - Estados Unidos)

“Pedro Lemebel, el perpetuo enamorado”

FRANCINE MASIELLO

(University of California, Berkeley - Estados Unidos)

¿Por qué leer a Lemebel?

FERNANDO A. BLANCO

(Wittenberg University - Estados Unidos)

De los ideales colectivos al sentimentalismo
de la primera persona

SEGUNDA PARTE / Las trampas de la voz

MARTA SIERRA

(Kenyon College - Estados Unidos)

“Tu voz existe”: percepción mediática, cultura nacional y transiciones democráticas en Pedro Lemebel

JUAN POBLETE

(University of California, Santa Cruz - Estados Unidos)

De la loca a la superestrella: cultura local y mediación nacional en la época de la neoliberalización global

LUIS ERNESTO CÁRCAMO-HUECHANTE

(University of Texas, Austin - Estados Unidos)

Las perlas de los mercados persas: estética y economía de la crónica urbana en Pedro Lemebel

BERNARDITA LLANOS

(Denison University - Estados Unidos)

Esas locas madres de Pedro Lemebel

TERCERA PARTE / Las colonias de la sangre

NELLY RICHARD

(Universidad ARCIS - Chile)

Éxodos, muerte y travestismo

ÁNGELES MATEO DEL PINO

(Universidad de Las Palmas de Gran Canaria - España)

Inestable equilibrio: entre el deseo y la muerte.
El mismo, el mismo loco afán...

DIANA PALAVERSICH

(University of New South Wales - Australia)

El cuerpo agredido de la homosexualidad proletaria y
Loco afán de Pedro Lemebel

MABEL MORAÑA

(Washington University - Estados Unidos)

La escritura del límite. Repetición, diferencia y
ruina en Pedro Lemebel

ANEXO

FERNANDO A. BLANCO

Entrevista a Pedro Lemebel:

“Una ironía que es el sí pero no tanto...”

AGRADECIMIENTOS

Este libro no hubiera sido posible sin la generosidad y aportes de numerosas personas e instituciones. En primer lugar quisiéramos expresar nuestro reconocimiento al propio autor, Pedro Lemebel, cuya obra nos ha inspirado a llevar adelante este proyecto. Nuestro agradecimiento, también a cada uno de los colaboradores de esta empresa, comenzando por Jorge Ruffinelli. Jorge fue, sin duda, el motor creativo y agente de la convocatoria inicial que reunió en un primer momento a parte de los ensayistas reunidos en este volumen. Nuestra sincera gratitud a Jean Franco, Francine Masiello y Carlos Monsiváis. A este último, un póstumo homenaje por la contribución intelectual y política realizada a la reflexión artística, literaria y cultural en México y América Latina. Reproducimos en este libro el último texto inédito que escribiera Carlos sobre Pedro Lemebel.

Reconocemos y agradecemos las contribuciones hechas por los ensayos de Adrián Cangi, Luis Ernesto Cárcamo, Ángeles Mateo del Pino, Mabel Moraña, Bernardita Llanos, Diana Palaversich, Nelly Richard y Marta Sierra.

Agradecemos los fondos aportados por Kenyon College a través de un Faculty Development Grant y de la Universidad de California, Santa Cruz, por medio de una COR Grant y de su Chicano Latino Research Center.

Una mención especial a nuestros profesores de la Universidad de Chile que nos abrieron las puertas de la investigación cultural con su enseñanza y mentoría académica e intelectual. Juan agradece a Nelly Donoso, Carmen Foxley, Lucía Invernizzi y Luis Vaisman. Fernando agradece especialmente a Francisco Aguilera, Nelly Donoso, Guillermo Gotschlich, Carmen Foxley, Lucía Invernizzi y Luis Vaisman.

Vaya también nuestro aprecio al excelente trabajo editorial realizado por Gonzalo Montero y Rosana Espino. Agradecemos también la orientación recibida de Marisol Vera, conocida por su permanente empeño en difundir las empresas intelectuales y artísticas nacionales.

A todos aquellos protagonistas de esas crónicas cuyas memorias permanecen y se renuevan en cada una de las lecturas que les invitamos a realizar.

Los Editores

INTRODUCCIÓN / Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la obra de Pedro Lemebel

I

Se han cumplido diecisiete años desde que Pedro Lemebel empezara a publicar en forma de libro sus crónicas urbanas. Desde entonces numerosos críticos y, en especial, miles de lectores han reconocido el valor que la producción de Lemebel tiene para una comprensión del nuevo orden social presente en Chile, a treinta y siete años del Golpe Militar.

En la obra de Pedro Lemebel la política de la diferencia sexual unida a la política de la memoria, las intervenciones mediáticas y la exploración de nuevas formas de autoría y lectoría, han permitido, por un lado, repensar formas de intervención ciudadana más allá de las condiciones de participación dadas por el modelo de la democracia neoliberal; y, por otro, percibir algunos de los límites de éstas últimas.

La producción discursiva de Lemebel ha sido particularmente efectiva a la hora de explorar las contradicciones del liberalismo económico y político; por ejemplo, las contradicciones entre liberalismo político y Derechos Humanos, la falta de garantías ciudadanas propuestas por la democracia liberal, o las tensiones entre apertura e individualismo en el consumo, por un lado, y la estricta regulación social y reproducción o agravamiento de las diferencias de clase, por otro.

Especial interés reviste su obra desde la perspectiva de la interpelación, identificación y reconocimiento de los sujetos pertenecientes a las capas medias y populares. La capacidad de restituir formas de subjetividad, al ofrecer narrativas alternativas a las de la modernidad patriarcal autoritaria y católica para la constitución de

subjetividades individuales e históricas, es otro de los aciertos éticos de su propuesta narrativa.

II

Pedro Mardones nació en 1954 en Santiago de Chile¹. Hijo de Pedro Mardones y de Violeta Lemebel, es profesor de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, artista visual, *performer*, novelista y cronista. Obtiene su primer reconocimiento literario en 1982 al ganar el primer premio del concurso de cuentos de la Caja de Compensación Javiera Carrera con el relato *Porque el tiempo está cerca*. En 1986 publica el libro antológico de cuentos *Incontables* bajo el sello de la editorial feminista Ergo Sum dirigida por la escritora Pía Barros, de cuyo taller había sido miembro. Al año siguiente, en conjunto con el poeta, novelista y también artista visual Francisco Casas, crea el colectivo de acciones de arte homosexual *Las Yeguas del Apocalipsis*². Este grupo, contrafaz minoritaria del grupo CADA y continuación histórica de las intervenciones urbanas de los artistas homosexuales Francisco Copello y Carlos Leppe, fue responsable de algunas de las *performances* históricas que marcaron el imaginario urbano chileno a mediados de la década de los años ochenta y

¹ La Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, DIBAM, ha creado un sitio web en el que puede consultarse información biográfica y bibliográfica actualizada hasta el año 2005. El sitio incluye material periodístico, de crítica literaria especializada y de difusión general, más algunas imágenes. No considera los montajes teatrales de las obras de Lemebel, ni su trabajo radial en el programa "Cancionero" en Radio Tierra. Para una cronología personal del autor consultar: http://www.memoriachilena.cl/temas/cronologia.asp?id_ut=pedrolemebel%281955-%29

² Para una revisión crítica de su obra y para consultar textos originales disponibles electrónicamente revisar los siguientes dos enlaces: <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=pedrolemebel%281955-%29yeguas>
<http://www.letras.s5.com/archivolemebel.htm>

principios de los noventa. Entre algunas memorables intervenciones se cuenta “La Cueca Sola”, realizada en la Comisión de Derechos Humanos. Lemebel la define en los siguientes términos:

A diferencia de otras, esta performance fue una acción planificada. Diría que fue una de las acciones más políticas, porque ahí estaba nuestra huella; estaba la sangre y el baile. Ahí estaba todo, el contagio del SIDA, los desaparecidos, dos hombres y también estaba el doblaje de dos mujeres solas³.

Emblemático del período es el fotomontaje de “Las Dos Fridas”, obra realizada en conjunto con el fotógrafo Juan Domingo Marinello.

A partir de la separación de *Las Yeguas*, con la partida de Francisco Casas a México, se produce un reperfilamiento de la producción cultural de Lemebel hacia el género periodístico, desde la desaparecida revista *Página Abierta*. Desde esta posición en los medios, su experiencia performática previa, escribiendo la ciudad con el cuerpo, adquiere ahora el formato periodístico de la crónica. La escritura de Lemebel se transfigura desde los cuerpos femeninos, proletarios, homosexuales, desaparecidos a la letra impresa de una voz que interpela sin cesar al Estado y la cultura chilena. Sus intervenciones públicas y de debate de conciencia llevan ahora los reclamos históricos de las comunidades arrasadas por la hegemonía militar de las décadas del setenta y ochenta. También, y más generalmente, la

³ Ver el blog del periodista y activista homosexual Víctor Hugo Robles, “Banderahueca”. En este archivo digital se puede ver el trabajo recopilatorio que el propio Robles hizo sobre el movimiento homosexual en Chile. El trabajo incluye importante información sobre la formación, proyecto y proyecciones estético-políticas del Colectivo, así como anécdotas que ayudan a esclarecer el contexto homofóbico existente en esos momentos. Incluso dentro de los propios artistas homosexuales. <http://banderahueca.blogspot.com/2009/05/las-yeguas-del-apocalipsis.html>

de los excluidos de los modos blancos, burgueses y heterosexuales de organización intersubjetiva y social.

Su tránsito por los medios escritos y radiales incluye los semanarios *Página Abierta* y *Punto Final*, los periódicos *The Clinic* y *La Nación*, y la radio feminista *Tierra*, en la que saca al aire su programa “Cancionero”. Su trabajo como cronista aparece recogido en los siguientes volúmenes: *La esquina es mi corazón. Crónica urbana* (1995), *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996), *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales* (1998), *Zanjón de la Aguada* (2003), *Adiós mariquita linda* (2004) y *Serenata cafiola* (2008). En 2001 Seix Barral publica su primera novela, *Tengo miedo torero*.

III

El trabajo crítico sobre la obra de Lemebel es amplio⁴, aunque mucho menos difundido en América Latina y Europa que en los Estados Unidos. El primer volumen crítico dedicado completamente a su obra data de 2004. Editado por Fernando A. Blanco, incluyó trabajos presentados en el primer simposio internacional realizado sobre su obra en la Universidad de Denison, Ohio, en Estados Unidos. Los nombres de Jean Franco, Bernardita Llanos y Héctor Domínguez figuran entre los colaboradores del encuentro. Incluye además la republicación de la primera entrevista de difusión internacional aparecida en 1997 en San Juan, Puerto Rico, realizada por Juan G. Gelpí y el mismo Blanco.

Previamente en Chile, y de críticos nacionales, habían aparecido algunos textos pioneros. El primero de ellos, “Escrito en el Cuerpo: El Sujeto Homosexual un efecto discursivo”, también de

⁴ Finalmente, para revisar la bibliografía crítica consultar http://www.memoriachilena.cl/temas/bibliografia.asp?id_ut=pedrolemebel%281955-%29

Blanco, fue publicado en la *Revista de Crítica Cultural* en 1995. Posteriormente aparecieron: “Cuarta toma. Primer tiempo. Pedro Lemebel pupila equiz de la transición” (Soledad Bianchi, 1996) y “La Ciudad neoliberal y los devenires de la homosexualidad en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel” (Lucía Guerra, 2000). Fuera del país, Ángeles Mateo del Pino publica en 1998 en los Estados Unidos un enciclopédico artículo sobre crónica y Lemebel: “Chile, una Loca geografía o las crónicas de Pedro Lemebel”. El año 2002 aparece el trabajo “Violencia y crónica de la violencia: espacio urbano y violencia en la obra de Pedro Lemebel” de Juan Poblete. El mismo año se publica en inglés un ensayo de Diana Palaversich: “The Wounded Body of Proletarian Homosexuality in Pedro Lemebel’s *Loco Afán*”.

Entre los coloquios de discusión de su obra se cuentan el número especial de la revista *Casa de Las Américas*, a propósito de la Semana del Autor dedicada a Lemebel en La Habana en 2006, y el dossier recopilado por Jorge Ruffinelli en *Nuevo Texto Crítico*, a propósito del Encuentro en Stanford University en 2007.

IV

Nuestro libro recoge trece contribuciones que abordan críticamente la trayectoria intelectual del escritor Pedro Lemebel. El volumen se nutre de tres momentos. Su gestación ocurre en el Congreso de la *Latin American Studies Association* (LASA) en Puerto Rico el año 2005. Fue allí dónde, después de participar en una mesa de discusión en la que se condenó o se alabó el trabajo de Lemebel, poniéndole fecha de caducidad a su retórica mercantil o proyectando el valor innegable de su contribución local-global desde la micro política de sus primeras intervenciones en prensa, radio y *performance* urbana a su legitimación de los movimientos emancipatorios de minorías sexuales, nos propusimos recoger la diversidad de la polémica suscitada.

El segundo momento del libro se mueve a partir de los encuentros en Casa de las Américas (La Habana, Cuba) y Stanford University, los años 2006 y 2007 respectivamente. Cuba era importante no sólo porque *Las Yeguas* habían estado allí invitadas en 1997⁵, en un primer gesto de apertura del gobierno revolucionario, sino por el valor simbólico de reparación del error político e histórico de los casos Padilla y Arenas. La Semana del Autor desplaza la relación intelectual de mutua dependencia y exclusión del eje Euro/Norte-Sur, la academia europea y la norteamericana con los núcleos de investigación y reflexión institucionales e independientes de Latinoamérica, hacia uno de los polos de resistencia al mercado neocapitalista en el occidente. La Semana homenajeó al autor y culminó los debates con la publicación en Cuba de la novela *Tengo miedo torero*. El amor-alianza del guerrillero Carlos y la Loca llevaba otros amores—los argentinos del Molina y Valentín de Puig, entre ellos— a la restitución alegórica de los homosexuales al corazón de la revolución y del pensamiento de la izquierda latinoamericana.

Al año siguiente, Jorge Ruffinelli, ponente en la Semana, propuso continuar este viaje en Stanford University, en los Estados Unidos. En esta convocatoria Ruffinelli desplaza la pregunta por la importancia de la obra de Lemebel para las agendas intelectuales institucionales hacia los territorios de la experiencia de lectura de sus críticos. En dos jornadas de trabajo se reconstruyen la persona del intelectual público y la del sujeto privado. Cada una de las estaciones de este largo proceso de gestación ha ayudado a pensar este proyecto y ha añadido a varios colaboradores. Queremos agradecerles a éstos desde ya su contribución, paciencia y generosidad. No podemos dejar de reconocer en especial, y públicamente, la generosidad y amistad de Jorge Ruffinelli.

⁵ Sexta Bienal de la Habana. *Performance* en el Centro Wilfredo Lam, 1997.

V

El volumen se inicia con un texto de Carlos Monsiváis, quien ha sido uno de los lectores más entusiastas de la obra de Lemebel. En “Pedro Lemebel: ‘Yo no concebía cómo se escribía en tu mundo raro’ o Del Barroco Desclosetado” Monsiváis repasa la trayectoria poética del Lemebel *performer* y cronista. En seis estampas ensayísticas sobre diferentes problemas estético-literarios y sociológicos, que bien podría llamarse *Seis tesis en busca de Pedro*, Monsiváis construye genealogías literarias locales y globales en las que se insinúa una posible historia cultural, crítica y literaria de la escritura de la homosexualidad en el continente. Historia de influencias y temáticas afines resueltas de acuerdo a sus peculiares circunstancias históricas. De Caminha en el Brasil post-esclavista, pasando por Novo, Pelliger y Villaurrutia en el modernismo mexicano, al Plata mediático y neobarroco de Puig y Perlongher, o abierto al diálogo carcelario con Genet y Montenegro, la filiación que Monsiváis hila con talento literario y sabiduría de lector apasionado entrega pistas y guiños sobre los mundos imaginarios del Lemebel de Santiago de Chile, sin descuidar las poéticas de la plaga del SIDA presentes en Ramos Otero, Arenas y Sarduy.

El artículo de Adrián Cangi “La Cigarra no es un bicho”, datado en diciembre de 2006 inmediatamente después de la muerte de Augusto Pinochet, nos propone una lectura de Lemebel que combina los réditos intelectuales del *goce* analítico con los de la *precariedad* para construir un sujeto de la crónica, atravesado y constituido en la intersección de estos puntos de subjetivación. Cangi nos propone un sujeto de la precariedad movilizado por un goce que adquiere los contornos del deseo homoerótico, pero también los del finalismo existencial de la tragedia homosexual y proletaria. Reflexiona también sobre la consistencia ontológica del “mestizo geográfico y de oficio” y su capacidad infinita para producir mundos singulares. El medio del texto encara la crónica como género de época. Cangi afirma que es necesario leerla en clave confesional de excesiva gracia

lingüística y profunda vocación histórica. A pesar de ello, o por ello mismo, el autor plantea su función reparadora para el ser, tanto el individual como el social. Finalmente, al igual que los textos de Sierra y Monsiváis, acaba por trazar una posible genealogía a través del territorio de la episteme barroca, deteniéndose en las comparaciones con otro grande de la poesía del continente, el rioplatense Néstor Perlongher.

Jean Franco, profesora emérita de la Universidad de Columbia y punto de referencia intelectual y académico indiscutido por más de cuarenta años en el campo de los estudios literarios, de mujeres y culturales latinoamericanos, comienza su texto “Pedro Lemebel. El perpetuo enamorado” citando el edificio Diego Portales como el lugar de su primer encuentro. Precisamente el monumento ceniciento del colapso de un modo de desarrollo y su reemplazo por otro, emblema de la dictadura y de las retóricas de lo nacional-militar que caracterizarán el periodo que Lemebel problematiza en sus crónicas desde la reivindicación proletaria y homosexual. El mismo edificio que Pedro Lemebel imagina en la crónica “Éramos tantas tontas juntas” como un lugar para “danzar con las trenzas sueltas en los patios de la UNCTAD III.”⁶ Un texto en el que Franco convoca las dos memorias de disidencias encontradas en la pasión revolucionaria por las utopías libertarias de los años setenta. La memoria del intelectual revolucionario leyendo la memoria del artista disidente y subalterno, en la identificación mutua de su periferia, constituye el punto de inflexión y partida del texto. Franco define la función de la crónica del mismo modo como lo hiciera Elena Poniatowska: un género para registrar y documentar las infinitas caras de la abominación⁷. Franco centra su revisión histórica de la obra de Lemebel en

⁶ Lemebel, Pedro. “Eramos tantas tontas juntas”. *Nuevo Texto Crítico* 43-44, 15.

⁷ Entrevista a Elena Poniatowska de Eliana Ortega, comentada por Rubí Carreño y Fernando Blanco. Publicada en *Más allá de la Ciudad Letrada*. 2002.

el volumen *Adiós mariquita linda* (2005), haciendo coincidir estos textos con la evidente fama del escritor. Para Franco el fin último de ellos es la develación de los modos de instrumentalización y disciplinamiento mercantil y biopolítico de los cuerpos, y la nueva conciencia de la persona pública Lemebel así lo confirma.

Francine Masiello responde, en el formato de una amistosa carta abierta al autor, la pregunta del simposio “Por qué leer a Lemebel” realizado en Stanford University en 2007 y recogido luego por su organizador, Jorge Rufinelli, en *Nuevo Texto Crítico*. Para la autora Lemebel es la invitación a una literatura que, como la mejor, conecta la materialidad de una escritura densa con la corporalidad y los sentidos de un lector atento. Se trata de una prosa que, en tanto pegada a los cuerpos de autor, mundo y lector, se ofrece como un antídoto deseante, gozoso y excesivo a la lógica instrumental de la racionalidad del mercado neoliberal. En suma, se trata para Masiello de una política del enunciado que en los textos de Lemebel es, aunque menos visible o estridente, tan importante como sus celebrados ataques políticos a las conformidades de la transición chilena.

Para Fernando Blanco la obra de Lemebel interroga las formas de constitución del lazo social, tanto privado como público, en el Chile neoliberal. La escritura de Lemebel, sostiene Blanco, explora insistentemente la crisis de una forma de cohesión social cuyas ofertas colectivas de identificación resultan insatisfactorias o limitantes para los sujetos de la sociedad chilena. Un lugar especial le corresponde en este trabajo de deconstrucción a la figura del homosexual, quien en tanto encarnación de la no-normatividad, demuestra la inestabilidad y limitación de las ofertas culturales para la construcción de sujetos sociales. Esto es particularmente evidente en la manera en que el discurso travesti de Lemebel se enfrenta a la normalización de la moral y de la memoria en el Chile postdictadura. Uno de los aciertos ético/estéticos de la obra de Lemebel es, en esta línea, el ofrecer tanto narrativas alternativas a las de la modernidad patriarcal autoritaria y católica, cuanto formas de interpelación y

experiencia diferentes a las propuestas ligeras de un presente eterno del individualismo y la superficialidad consumista neoliberales.

Marta Sierra nos presenta un texto en el que conjuga la obra de Lemebel con un vasto conocimiento sobre sociedad de masas, industrias culturales y medios. En su análisis del libro *De Perlas y cicatrices* Sierra tematiza los diferentes aportes de la Escuela de Frankfurt, Walter Benjamin, la tradición latinoamericana ilustrada por el trabajo de Jesús Martín-Barbero sobre mediaciones culturales, nación y campo intelectual, e incluye en su discusión los trabajos de los chilenos Guillermo Sunkel y Eugenio Tironi en comunicaciones y del sociólogo Tomás Moulián en cultura. Su objetivo es comprender el problema planteado por las crónicas en Lemebel a la eficiencia/solvencia política del intelectual-escritor. La develación de las relaciones perversas entre la industria cultural en el Chile de la dictadura y la post-dictadura presentes en el reclamo político de Lemebel en este libro, le permiten a Sierra proponer una posible poética de obra en Lemebel que denomina “Estética de la interrupción barroca”. En ella “Lemebel propone la creación de una conciencia crítica por medio de la interrupción de las imágenes mediáticas” de la mano de posibles vías de ciudadanización de los medios y sus audiencias y en pos de la democratización del ágora de la esfera mediática.

Juan Poblete considera la trayectoria escrituraria de Lemebel y propone su periodización en dos etapas. La primera cubre dos grandes libros de crónica: *La Esquina es mi corazón: Crónica urbana* (1995) y *Loco Afán: Crónicas de Sidario* (1996). La segunda etapa incluye *Adiós mariquita linda* (2004) y *Serenata cafiola* (2008). En el medio, y conectando estas dos épocas, aparecen *De Perlas y cicatrices* (1998) y *El Zanjón de la Aguada* (2003). En la primera etapa la legitimidad de la voz autorial depende de la figura de la Loca que, en una doble forma de marginalidad, escribe en fuga tanto de los cánones políticos de la transición como de los literarios y comunicacionales dominantes. La segunda parece definida por la voz de un autor literario ya maduro y de gran éxito comercial y reconocimiento nacional e internacional. Para él la salida anónima de la Loca

resulta imposible y la legitimidad de su voz depende sobre todo de su capacidad personal de funcionar como un doble testimonio: el de una cierta memoria colectiva y la de su propia figura de autor consagrado y polémico.

Luis Ernesto Cárcamo-Huechante desarrolla su tesis sobre la “barrialización del discurso letrado chileno” que la obra de Lemebel llevaría a cabo. Para ello analiza una crónica de *La Esquina es mi corazón* sobre un mercado popular en Santiago: el persa Bío-Bío. En este baratillo popular se mezclan los productos importados de baja calidad, resultado de la mas bien desenfrenada apertura del Chile neoliberal al comercio internacional, con objetos reciclados y antigüedades. Si como realidad física el persa es un espacio histórico de manifestación de formas populares de ciudadanía alternativa o subalterna, como espacio simbólico sirve como perfecta representación y realización de la intervención literaria de Lemebel. Para Cárcamo, el autor de *La Esquina es mi corazón* usa materiales populares de muy diverso origen para intervenir el discurso literario hegemónico chileno. Esta doble dislocación, de las formas económicas y literarias dominantes, es para Cárcamo definidora de la figura autorial de Pedro Lemebel y de sus formas de producir *glocalidad*.

Bernardita Llanos analiza la figura de la madre en la escritura lemebeliana a partir de su contextualización en el discurso más amplio de la representación de lo materno en la cultura chilena. En directo diálogo con esta tradición, sostiene Llanos, las mujeres-madres de Lemebel funcionan como matrices de identificación y acción para sujetos tanto individuales como colectivos. Entre ellos se cuentan el travesti, la trabajadora temporera que performáticamente reconstruye y afirma el discurso materno en el contexto de la neoliberalización de la industria del vino, la mujer que politiza su rol familiar en la denuncia de las violaciones a los Derechos Humanos, el supuesto iluminado que en contacto con la virgen y la tradición popular de veneración mariana deviene una causa célebre, y la Loca seductora y seducida de la novela *Tengo miedo torero*. Todas estas figuras del espectro cultural y popular femenino construyen lo que

Llanos llama una ideologización o resemantización del discurso materno en la crónica de Lemebel. El papel preponderante de la madre está destacado aquí como el de un campo cultural a explorar.

En su texto sobre *Adiós mariquita linda*, leído originalmente en septiembre de 2005 en Santiago en la presentación del libro, Nelly Richard conecta travestismo, travesía y crónica, y señala cómo en este texto lemebeliano la deriva homosexual es reproducida en el divagar de las crónicas que se suceden a cierta velocidad, y sin que haya un itinerario definido, en un vagabundeo acelerado si se nos permite el oxímoron. Richard identifica así, como varios otros autores en esta colección, una tensión o una transacción en la obra lemebeliana entre la fidelidad a lo popular, por un lado, y las demandas del mercado y la popularidad, por otro, que definen en la crónica del autor la distancia que media la figura biográfica del escritor de la Loca, su alter ego escriturario y performático.

Ángeles Mateo del Pino recoge una de las más ricas vetas de la poética lemebeliana: su vocación solidaria con las experiencias radicales producidas por los estragos sociales de la homofobia y el SIDA para los homosexuales. No se trata esta vez de explorar las consecuencias sociológicas del destino periférico, ni de denunciar las contradicciones estructurales del modo de producción capitalista o de la indagación sobre el cambio en las posiciones subjetivas de los individuos absorbidos en los juegos entre mercado y la neo-política. Se trata en cambio de mirar las consecuencias del exterminio material, de la paradoja encarnada del dictum de Leo Bersani, de que “el recto puede ser una tumba” para los cuerpos contagiados en la epidemia del SIDA. El artículo desarrolla una amplia revisión comparada entre Europa, USA y Latinoamérica de los modos de transfigurar y desafiar la experiencia naturalista de la estadística de la enfermedad para explorarla en sus dimensiones imaginarias, tanto como síntoma de época cuanto como registro discursivo de nuevas subjetividades. La autora no descuida el inventario de lo popular-mediático en el registro literario de la crónica para concluir proponiendo, en la genealogía literaria que

traza para el continente, que homosexualidad y SIDA son signos para un mismo destino.

Además de ser uno de los primeros textos sobre Pedro Lemebel en inglés, el texto de Diana Palaversich, que aquí reproducimos traducido, representa una importante contribución a la lectura crítica de la obra de nuestro autor. Palaversich abre el camino a un acercamiento inédito, hasta el momento de su primera aparición, a esa obra: la consideración de un imaginario homosexual proletario lastimado y presente como fondo socio-subjetivo en la crónica lemebeliana sobre el SIDA y la politización de los discursos alrededor de la plaga y los grupos afectados. En su trabajo la autora explora con mucha claridad las consecuencias individuales y colectivas de la enfermedad, así como su impacto en la formación de una identidad homosexual particular latinoamericana.

Mabel Moraña realiza el valioso ejercicio de situar la obra de Lemebel en el contexto de la discusión sobre el barroco y el neobarroco hispanoamericano. Como el barroco, basado en la idea del accidentalismo, en la falta de calce entre la normatividad europea y las realidades americanas, el neobarroco de Lemebel se nutre de una apropiación productiva de la otredad no normativa. Como el neobarroco de Sarduy o Perlonguer, el de Lemebel encuentra su límite y posibilidad en el repliegue autoconsciente de su textualidad superabundante. Como signo de la época de la desaturación de lo literario, señala Moraña, el neobarroco lemebeliano oscila entre la diferencia y la repetición, entre lo otro y lo mismo, entre la diferencia y la ruina, y vuelve, repetida y quizás melancólicamente a trazar y retrazar su deriva escrituraria y su travesía biográfica.

Esperamos que el volumen que ofrecemos ahora a la consideración de nuestras lectoras y lectores contribuya a la mejor comprensión nacional e internacional de uno de los autores más originales y productivos de la escena cultural chilena contemporánea.

JUAN POBLETE
FERNANDO A. BLANCO
Editores

PRIMERA PARTE

La irreverencia de la primera persona

CARLOS MONSIVÁIS

(México)

Pedro Lemebel: “Yo no concebía cómo se escribía en tu mundo raro” o del barroco desclosetado

Desde mi primera lectura de Pedro Lemebel lo supe sin necesidad de augures: estaba ante un escritor singular, dueño –de manera eslabonada– de la prosa que proviene de un oído literario excepcional, del don de la metáfora (las prodiga sin despeñarse en la cursilería y sin red de protección), y de una solidaridad narrativa con los marginales, sus semejantes, no exenta de burla o crueldad (en la índole de “Si los observara compasivamente, traicionaría su naturaleza y su razón de ser porque continuaría deshumanizándolos”). Y también, aunque eso al principio apenas lo acepté del modo debido, certifiqué lo que, si se me concede la expresión, es “el barroquismo desclosetado” de Lemebel.

Quítese cualquier tono de revelación a lo que sigue: Lemebel es gay, y no consigue ni quiere disimularlo, y él, además, cuando se le ocurre, atraviesa las fronteras del vestuario asignado a su género (las restricciones que, en el caso de las mujeres, han sido abolidas por la comodidad), y no ha tomado en serio las restricciones del clóset o el armario, ese ámbito de contención y vergüenza cada vez más desajustado. (Si antes se decía: “Si ya lo sabe Dios, que se enteren los hombres”; ahora la expresión sería: “Si ya se enteraron los que me conocen, le toca a Dios hacerse el disimulado”). Y la lógica de Lemebel se acerca a la del cantautor Juan Gabriel que, oráculo afrentoso, al cuestionársele sobre su condición gay responde: “Lo que se ve no se pregunta”. A una indagación similar, Lemebel quizás añadiría:

“¿Ya preguntaste? Ahora déjale al testimonio de tus sentidos que te regañe por miopía deliberada”.

¿Qué es el tema en Lemebel? En sus primeros textos es la oportunidad de elevar su vida cotidiana al rango de un paisaje del campo de batalla. No le interesa la crónica realista, aunque en muy buena medida las suyas lo sean, sino entregarle al estilo la transfiguración de su pasado inmediato y su presente. Como los de su especie, ha vivido cercado con acciones, actitudes y prejuicios orgánicos, que recuerdan la pregunta de Ginés de Sepúlveda en el siglo XVI: ¿los indios tienen alma? Si el racismo ha insistido de diversas maneras en que no, ¿por qué, entonces, la deberían tener los maricones, abortos en el simulacro de la feminidad, migrantes verbales del uso del género que les toca, que gesticulan, hacen chillar sus voces, dislocan sus ademanes, y abdican del énfasis viril? Como a tantos, a Lemebel lo fija una certeza quizás enunciable de este modo: “Estoy aquí, no me pienso ir, me divierto muchísimo y voy a escribir a partir de mí humanidad vestida o travestida o desnuda, porque ése es mi derecho” y acudo entonces a su pasión estilística que es también un arma ideológica: el barroco desclosetado, desarmorizado, que suele aprovisionarse de la moda femenina (¡ah las sensaciones envueltas en lamé dorado!), de la veneración de Hollywood y el *kitsch*, de las sesiones gastadas en oír canciones más bien horrendas, de lo más grotesco de la prensa del corazón, y de la experiencia vicaria de las estrellas recicladas por el chisme, que es la cumbre de la mofa y el choteo. En su nivel más exacto todo en ese orbe, recreado notablemente por Lemebel, es paródico, y debe serlo si ya nadie sabe donde quedó el original.

El ámbito de Pedro Lemebel: encajes de acero, seda y chaquiras de la epistemología (en este caso, la ciencia de la verdad que camina en tacón alto); fantasías donde la buena suerte depende del saber manejarse entre sombras y callejones, de los desfiles del vestuario conveniente para recibir el fin del mundo, del humor que se ríe mientras selecciona su epitafio. El gustado dueto Eros y Tanatos

acepta el riesgo de la pasarela y desafía a las "mortajas empapadas de patria"; ángeles sonámbulos, pecadores vulgares, travestis tan frágiles como samuráis de Kurosawa: en suma, las metáforas, símiles y alegorías que sustituyen a los inventarios parsimoniosos de lo real: las cirugías plásticas del alma que buscan situarse en el mercado de la autoayuda; los izquierdistas que injurian a los maricones porque éstos –según ellos– inhiben la gana de los obreros de verse muy cachondos; los derechistas que ven a la Familia (la institución) resquebrajarse por la complacencia de la familia (el grupo específico); la conspiración de las flores nocturnas a mediodía. Eso sin hablar del ligue, la avanzada diplomática del coito.

El autor se traviste de gala y se transforma en la Loca en plena galería de espejos. Y la desmesura es posible porque Lemebel es un poeta genuino, y porque sus crónicas son un vertedero de relatos divertidos y conmovedores, y de imágenes magníficas. Y desde la escritura alucinada, a la vez informativa y fantástica, Lemebel se rehúsa a los ocultamientos y a la desaparición del punto de vista de las minorías.

Las crónicas de Lemebel subvierten "la prosa del corazón" y, entre otras genealogías, despliegan sus lecturas cuidadosas de Manuel Puig y Guillermo Cabrera Infante. Su primer destinatario es lo que le rodea, tan ajeno al parecer al barroco desclosetado, Lemebel le habla a las amigas (en varios sentidos del término), a los vecinos, los semejantes y los ausentes, de la índole que sea (al principio, supongo, Lemebel no imagina lectores sino ausentes que van llegando), a todos los que le ayudan a sostener el tono adecuado, la entrega taimada y candorosa a lo trágico y lo cómico.

La reina del estanque quiero ser. (Coro): "¡Que seas!"

¿Normalizarse a través de la provocación? A Lemebel lo que menos le incumbe es la normalidad, él defiende sus particularismos

(si lo quieren llamar identidad no se opone), habla a nombre de un colectivo, la familia ampliada, y pierde y recupera el plural y es él y es el nosotros que se desliza por el mar de colgijes y afeites y plumas, de chistes imprevisibles y canciones inevitables y chismes que si son buenos merecen una vitrina bien iluminada y sátiras que el destinatario, lo quiera o no, incorpora a sus gestos más íntimos.

Y todo se subordina a lo primordial: la melodía del idioma, la ferocidad del punto de vista, el descubrimiento de las secuencias rítmicas, el contar dramas y secretos como no queriendo. Un ejemplo, este microcuento escondido en una crónica:

Todo el mundo estaba invitado, las locas pobres, las de Recoleta, las de medio pelo, las del Blue Ballet, las de la Carlina, las callejeras que patinaban la noche en la calle Huérfanos, la Chumilou y su pandilla travesti, las regias del Coppelia y la Pilola Alessandri. Todas se juntaban en los patios de la UNCTAD para imaginar los modelitos que iban a lucir esa noche. Que la camisa de vuelos, que el cinturón Saint-Tropez, que los pantalones rayados, no, mejor los anchos y plisados como maxifalda, con zuecos y encima tapados de visón, suspiró la Chumilou. “De conejo querrás decir linda, porque no creo que tengas un visón.” “Y tú regia. ¿De qué color es el tuyo?”. “Yo no tengo”, dijo la Pilola Alessandri, “pero mi mamá tiene dos”. “Tendría que verlos”. “Cuál quieres. ¿El blanco o el negro?”. “Los dos”, dijo desafiante la Chumilou. “El blanco para despedir el 72, que ha sido una fiesta para nosotros los maricones pobres. Y el negro para recibir el 73, que con tanto güeveo de cacerolas se me ocurre que viene pesado”. Y la Pilola Alessandri, que había ofrecido los abrigos, no pudo echarse para atrás, y esa noche de fin de año llegó en taxi a la UNCTAD, y después de los abrazos, sacó las inmensas pieles sustraídas a la mamá, diciendo que eran auténticas, que el papá los había comprado en la Casa Dior de París, y que si algo les pasaba la mataban.

[...]

Nadie supo de dónde una diabla sacó una banderita chilena que puso en el vértice de la siniestra escultura. Entonces la Pilola Alessandri se molestó, e indignada dijo que era una falta de respeto que ofendía a los militares que tanto habían hecho por la

patria. Que este país era un asco populachero con esa Unidad Popular que tenía a todos muertos de hambre. Que las locas rascas no sabían de política y no tenían respeto ni siquiera por la bandera. Y que ella no podía estar ni un minuto más allí, así que le pasaran los visones porque se retiraba. ¿Qué visones niña?, le contestó la Chumilou echándose aire con su abanico. Aquí las locas rascas no conocemos esas cosas. Además, con este calor. ¿En pleno verano? Hay que ser muy tonta para usar pieles, linda. Entonces el grupo de pitucas cayó en cuenta que hacía mucho rato no veían las finas pieles. Llamaron a la dueña de casa, que borracha, aún seguía coleccionando huesos para elevar su monumento al hambre. Buscaron por todos los rincones, deshicieron las camas, preguntaron en el vecindario, pero nadie recordaba haber visto visones blancos volando en las fonolas de Recoleta. La Pilola no aguantó más y amenazó con llamar a su tío comandante si no aparecían los abrigos de la mamá. Pero todas las locas la miraron incrédulas, sabiendo que nunca lo haría por temor a que su honorable familia se enterara de su resfrío. La Astaburuaga, la Zañartu y unas cuantas arribistas solidarias con la pérdida se retiraron indignadas jurando no pisar jamás ese roterío. Y mientras esperaban en la calle algún taxi que las sacara de esos literales, la música volvió a retumbar en la casucha de la Palma, volvieron los tiritones de pelvis y el mambo número ocho dio inicio al show travesti. De pronto alguien cortó la música y todas gritaron en coro: "Se te voló el visón, niña. Ataja ese visón" (1996: 12-15).

Un cuento que se da casi por casualidad, una anécdota que se va transformando en un obituario. Lemebel es un narrador convencido de la función ubicua de los instantes climáticos, siempre en maridaje con los momentos muertos.

"...Y sólo así mi corazón se atreve"

¿Cuáles son o han sido en América Latina las expresiones literarias del deseo otro, cuál es el proceso de su descubrimiento o

redescubrimiento? Sólo con lentitud se advierten los vestigios o las señales enviados desde otras generaciones. En sociedades habituadas en el mejor de los casos a las respuestas a medias en público, y al choteo y al morbo en privado, con circunloquios que hacen las veces de silencios de la respetabilidad, se vive una larga etapa cuando no se concibe el *come out* o desclosetamiento, y cuando escribir sobre la cuestión gay o lésbica equivale –lo acepten o no sus autores– a una declaración de principios. El mensaje (la confesión) es la elección del tema que, de acuerdo al registro dominante, es como la edición de la autobiografía.

También el cerco de silencios invisibles, no se lee lo que está allí por lo menos desde la década de 1920. Véase el poema “Cinematógrafo” del mexicano Xavier Villaurrutia (1903-1950), en su libro *Reflejos* (1926):

...El corazón, su frío de invierno,
 quiere llorar su juventud
 a oscuras.
 En este túnel de hollín
 unta las caras,
 y sólo así mi corazón se atreve.
 En este túnel sopla
 la música delgada.
 Y es tan largo que tardaré en salir
 por aquella puerta con luz
 donde lloran dos hombres
 que quisieran estar a oscuras.
 ¿Por qué no pagarán la entrada?

Desde la perspectiva actual, todo es inequívoco: el rostro velado, sólo así mi corazón se atreve, los dos hombres que quisieran estar a oscuras... Los eufemismos ubican al heterodoxo y diferencian a “Cinematógrafo” de casi todos los poemas de Villaurrutia, alejados de la experiencia personal. Este texto y un gran poema suyo, “Nocturno de los ángeles”, sí exigen la lectura desde la biografía del autor por la evidencia del contenido. Y esto sucede en numerosos

casos. ¿De qué manera interpretar, un acto en ocasiones inevitable, estas líneas del mexicano Carlos Pellicer (1897-1977)?:

“Sé del silencio ante la gente oscura,
De callar este amor que es de otro modo”

O este otro poema de Pellicer, el más explícito de su obra, que no ha merecido sin embargo las aproximaciones debidas, no obstante su versión del sigilo necesario en el ámbito represivo:

Que se cierre esa puerta
que no me deja estar a solas con tus besos.
Que se cierre esa puerta
por donde campos, sol y rosas quieren vernos.
Esa puerta por donde
la cal azul de los pilares entra
a mirar como niños maliciosos
la timidez de nuestros corazones
que no se dan porque la puerta, abierta...

Por razones serenas
pasamos largo tiempo a puerta abierta.
Y arriesgado es besarse
y oprimirse la manos, ni siquiera
callar en buena lid...
(De *Recuentos y otros poemas*)

¿Para una pareja heterosexual sería arriesgado besarse, oprimirse las manos, mirarse demasiado, callar en buena lid? Al respecto, y no sin excesos y no sin desembocar en ocasiones en lo insostenible, las lecturas y relecturas del feminismo han enriquecido la crítica literaria. El ejemplo, con las precauciones debidas, es muy sintomático. Hace falta precisar las dificultades históricas de los gays para decir la verdad en su manejo de lo íntimo y lo público (el closet es todo menos una idea y una práctica unívocas), y porque, hasta fechas cercanas, en literatura o en cine, el amor de un hombre hacia otro o de una mujer hacia otra, o se censura

o se interpreta como algo francamente abyecto o como las excen- tricidades de un temperamento viril, a la manera de los “antiguos extravíos” de David y Jonatán.

¿Cómo leer sin estrategias de “redención heterosexual” lo escrito sobre temas de “lo innombrable”? Entre otros, dos casos me llaman poderosamente la atención, por su calidad literaria y porque han evidenciado el prejuicio, en este caso un método obstinado de no leer. *Hombres sin mujer* (1938) del cubano Carlos Montenegro, una novela sobre el amor y el erotismo en las cárceles, y los sonetos satíricos de Salvador Novo (1904-1974) escritos entre 1925 y 1940, aproximadamente. Al libro de Montenegro se le recibe como la denuncia del horror del aislamiento en las prisiones que homosexualiza a los presos. Si en un nivel esto es innegable, en otro *Hombres sin mujer* es el relato de la deshumanización a cargo de la fuerza física que humilla a fondo a los “seres inferiores”, los “pájaros”, los invertidos, y es, también, el relato de la pasión amorosa que emerge inesperada e irreprimible.

Hombres sin mujer halla en el infierno de los penales el paraíso de la sexualidad sin trabas porque sin miradas moralistas, la libido abandona sus prohibiciones y divisiones rígidas. En un momento, Pascasio, el reo inquebrantable y vigoroso, el que se ha negado durante ocho años a saciar sus pulsiones con otro hombre, percibe el poder de seducción de un afeminado:

De súbito, una idea lo asaltó haciéndolo detenerse sobresaltado. Se pasó una mano por la frente sudorosa y mordió un grito que no llegó a emitir. Se vio semejante a un pedazo de tierra en el que la Monta, como una planta, crecía, extendiendo dentro de él las raíces que le reptaban por el pecho, por los músculos de los brazos y por la garganta, hasta abrazarlo todo, como si fuesen ramificaciones de un cáncer, oprimiéndole el corazón y quebrándole la voz (64).

En la prisión sin visitas conyugales, la voluntad machista dura hasta que la obsesión sexual lo permite. Al sentirse Pascasio avasallado

por la fuerza de Andrés, experimenta, sin ese nombre, el gozo de la pasión homosexual:

No cabía duda de que aquello que le sucedía era lo que siempre había temido y rechazado. No importaba que fuera distinto a lo de Morita; que sus sentidos no hubieran intervenido para nada en la fuerza maravillosa de su espíritu, pero se veía manchado, a punto de sentirse pegajoso, semejante a sus compañeros que despreciaba. Y no obstante, era otro Pascasio, veía algo que nunca antes se manifestó en él y que, contradictoriamente, parecía elevarlo sobre el mundo que hasta entonces se debatiera. Era un Pascasio nuevo que se alzaba de sus propias ruinas, jubiloso y fuerte, con toda su capacidad de sufrir y gozar superada hasta lo imposible. Era la suya una felicidad superior a cuanta había soñado (137).

Luego, al final, lo prescindible: la tragedia, la imposibilidad de toda índole del final feliz. Pero mucho antes de que éste existiera, el personaje de Montenegro vislumbra el *gay pride*, el orgullo de la diferencia.

Un segundo ejemplo de las aportaciones de la relectura son los textos de Salvador Novo, leídos durante largo tiempo como divertimentos y festejados con la complacencia hipócrita. Sin embargo, su autor, al imprimirlos varias veces, anticipa el público amplio que suele memorizarlos y que, sin así reconocerlo, los califica de poesía notable. Cito uno:

Me dije: "Ya por fin la vida mía
el objeto encontró de su ternura;
es él quien llenará con su dulzura
para todos los siglos mi alegría."

Pero un año pasó desde aquel día;
monótona tornóse mi ventura,
y vi junto a su carne prematura
huerto en sazón que mieles ofrecía.

Déjame en mi camino. Por fortuna
ni el Código Civil ha de obligarte
ni tuvimos familia importuna.

El tiempo ha de ayudarme a subsanarte.
Nada en mí te recuerda –salvo una
leve amplitud mayor– en cierta parte.

A este soneto se le calificó de “cínico y desvergonzado”. Hoy su calidad, ya sin los enfados del moralismo, lo añade a la órbita de la gran poesía satírica.

De *Las Yeguas del Apocalipsis*

Lemebel es –si la síntesis cabe– un escritor marginal en el centro y un *freak* canónico, ambos hechos indisolublemente unidos por la desolación y la energía. Si los márgenes ya carecen del peso arrasador todavía prevaleciente hace unos años, el centro es un territorio en disputa, y a Lemebel le ponen sitio las miradas (las lecturas) de la admiración, el morbo, el regocijo de “los turistas de lo inconveniente”, la extrañeza, la costumbre de la persecución, ésa que para los gays se revela dramáticamente con los juicios de Oscar Wilde en 1895, y jubilosa y organizativamente con la revuelta de Stonewall en 1969.

Entre académicos y lectores, Lemebel se da a conocer dentro y fuera de Chile con sus primeras crónicas y con las *performances* del grupo *Las Yeguas del Apocalipsis*, integrado por Lemebel y Francisco Casas. La obra maestra de este grupo es una foto que reconvierte el cuadro célebre “Las dos Fridas” en una fiesta icónica a cargo de Pedro y Francisco.

Por lo demás ¿Qué le argumentan a Lemebel desde las imprecaciones, que le gritan que él no haya oído hasta convertir las agresiones en un “rumor de época”? ¿Cómo sorprender al que ha descrito agudamente y con “descaro” a la sociedad que sólo reconoce la existencia

de lo diverso tras la globalización y la experiencia de la dictadura de Pinochet? Al marginal, en todo caso, no se le vence con injurias y menos aún con expulsiones del Sancta Sanctorum de la Moral y las Buenas Costumbres: se le derrota con llamados a la autocompasión y a la resignación. Esto se sabe: a los gays, sólo secundariamente se les reprime por ser distintos; en primerísimo lugar se les acosa, maltrata, humilla e incluso asesina con el fin de que los verdugos y sus cómplices aquilaten la mitomanía de su importancia viril. (Es notable la crónica de Lemebel sobre el incendio criminal de la discoteca gay en Valparaíso).

"La mariconada gitanea"

Nuevos criterios estéticos...

A la tradición de Lemebel pertenecen, entre muchos otros, el argentino Néstor Perlongher, el mexicano Joaquín Hurtado, el puertorriqueño Manuel Ramos Otero, el cubano Reinaldo Arenas y, un tanto más a distancia, el cubano Severo Sarduy y el argentino Manuel Puig (el común denominador: el SIDA). Es una literatura de la indignación moral (Perlongher, Ramos Otero, Arenas, Hurtado), de la experimentación radical (Sarduy), de la incorporación festiva y victoriosa de la sensibilidad proscrita (Puig). En todos ellos lo gay no es la identidad artística sino la actitud contigua que afirma una tendencia cultural y un movimiento de conciencia. No hay literatura gay, sino la sensibilidad ignorada que ha de persistir mientras continúe la homofobia, y mientras no se acepte que, en materia de literatura, la excelencia puede corresponder a temas varios.

Un poeta muy apreciado por Lemebel, Néstor Perlongher, describe el ghetto:

Novedades de noche: satín terciopelo, modelando con flecos la moldura del anca, flatulencia de flujo, oscuro brillo. Resplandor

respigado, caracoles de nylon que le esmaltaban de lamé el flaco de las orlas... Perdida en burla, de macramé, lo que pendía en esas naderías, rulos colibrí, lábil orzuelo, era el revuelo de un codazo artero, en las calcomanías del satín comido (masticación de flutes, de bollidos) (Perlongher, 1997).

Tramitadas por Lemebel estas mismas atmósferas son similares y opuestas. En Lemebel la intencionalidad barroca, igualmente desmesurada y compleja, es menos drástica, menos enamorada de sus propios laberintos, más ansiosa de invocar la complicidad del lector. Con intensidad similar a la de Perlongher abomina del vacío, pero desdeña complejidades y enigmas y, como guardarropa alterno, elige el uso más sencillo del vocabulario. Así, Lemebel describe la intrusión del ghetto en la ciudad, las reverberaciones de lo prohibido en el momento en que los absolutos se desintegran:

La calle sudaca y sus relumbres arribistas de neón neoyorquino se hermanan en la fiebre homoerótica que en su zigzaguo voluptuoso replantea el destino de su continuo güevear. La maricada gitanea la vereda y deviene gesto, deviene beso, deviene ave, aletear de pestaña, ojeada nerviosa por el causeo de cuerpos masculinos, expuestos, marmoleados por la rigidez del sexo en la mezcilla que contiene sus presas. La ciudad, si no existe, la inventa el bambolear homosexual que en el flirteo del amor erecto amapola su vicio. El plano de la city puede ser su página, su bitácora ardiente que en el callejear acezante se hace texto, testimonio documental, apunte iletrado que el tráfico consume (“Homoeróticas Urbanas”).

En cada texto, Lemebel se arriesga en el filo de la navaja entre el exceso porque lo necesita y la cursilería, entre la genuina prosa poética y el desafuero. Sale indemne por su oído literario de primer orden, y porque su sensibilidad y su inteligencia atestiguan las realidades siempre presentes pero hasta ese momento apenas insinuadas. Aquí se prueba como de paso lo fundamental: la carga exterminadora de la homofobia depende de la gran metamorfosis; el dogma

religioso se vuelve el prejuicio familiar y personal, el prejuicio es la plataforma de la superioridad instantánea, la jactancia de ser más hombre (más ser humano, si queremos incluir la homofobia de las mujeres) deviene la sentencia práctica y verbal contra los que ni siquiera hablan desde el género debido.

"Mi hombría no la recibí del partido"

El dilema de siempre: ¿se puede ser escritor y militante? En el caso de Lemebel la respuesta viene del hecho prosístico. Su falta de reticencia es indistinguible de la forma en que la expresa, no sólo es "comer rabia para no matar a todo el mundo" sino escuchar lo que él mismo va escribiendo, captar las melodías verbales con gran cuidado y cerciorarse de la relación profunda entre las ideas y las sensaciones y las palabras que las describen con exactitud, entre las ideas y la libertad del cuerpo en el acto sexual, en las fiestas del deseo y el látex, de los baños de vapor y los insólitos laberintos de la oscuridad.

En *La Esquina es mi corazón, De perlas y cicatrices, Loco afán, y Adiós mariquita linda*, Pedro Lemebel expresa, como por vez primera (y también por voz primera) lo que vive, lo que ve, lo que siente. Otros de esta tendencia no lo hicieron porque era impensable, detenidos en la frontera entre lo que no se puede pensar y lo que no se debe decir. Y la autoridad moral está allí: ante la dictadura de Pinochet, Lemebel mantuvo una gran coherencia; al ser exactamente como era, al no inhibirse, dejó de ser exactamente como era para ir más allá y —con el mero hecho de ejercerlas— le añadió libertades a la sociedad nacional, más específicamente a la de Santiago. En su texto clásico, "Manifiesto (Hablo por mi diferencia)" de septiembre de 1986, leído en un acto de izquierda en Santiago de Chile, Lemebel es muy claro:

Mi hombría no la recibí del partido
Porque me rechazaron con risitas
Muchas veces

Mi hombría la aprendí participando
En la dura de esos años
Y se rieron de mi voz amariconada
Gritando: Y va a caer, y va a caer.

“Mi hombría es aceptarme diferente”

Como por vez primera, Lemebel, que lo aplica únicamente en su caso, denuncia al clóset (ese miedo a ser descubierto por los que de cualquier manera ya lo saben, ese continuo ajustarse a las posibilidades de resistencia, cambiantes en cada persona), y lo hace en la etapa marcada por el SIDA, el holocausto a su manera, como indica Larry Kramer, en los años en que el VIH se revela como el *post-coitum* más terrible, el despobladero de amigos y conocidos (y de los desconocidos que la solidaridad acerca amistosamente). La paga del deseo es muerte, dice el inflexible san Pablo, y un buen número de escritores como Paul Monette, el Severo Sarduy de *Pájaros en la playa* (1993), y el Reinaldo Arenas de *Antes que anochezca* (1992), ven en el SIDA la revisión esencial de la especie sujeta al exterminio. Desde la conciencia del tema, de los condones como regalo propio de los cumpleaños, y del velorio que hay en todo carnaval (y a la inversa), Lemebel se adentra en los vértigos del SIDA.

En su recreación del mundo del VIH, Lemebel es un cronista modernista y postmoderno, un Julián del Casal o un Amado Nervo o un Enrique Gómez Carrillo que un siglo después, todavía atenido al culto de la prosodia cuidada y de los ritmos clásicos de los párrafos, llama las cosas por su nombre, y rompe las barreras de la censura en la línea que mezcla a Jean Genet y Severo Sarduy.

El punto de partida de Lemebel es el examen autodenigratorio que se vuelve un espejo de restauraciones (un marica podría resultar un ser épico, un enfermo de SIDA es con gran frecuencia la metáfora dual de la devastación y la dignidad). Desde “la abyección” (en el sentido usado

por Judith Butler), Lemebel cuenta historias funerarias. Así, en uno de sus homenajes a los corroídos por la pandemia, "El último beso de Loba Lamar (Crespones de seda en mi despedida... por favor)", Lemebel retrata la apariencia ruïnosa y la presenta transfigurada.

Para nosotros, las locas que compartíamos la pieza, la Loba tenía pacto con Satanás. ¿Cómo va a durar tanto? ¿Cómo se ve bonita a pesar que se deshoja de costras! ¿Cómo, cómo, cómo? Sin AZT, a puro pulso la linda, a puro ánimo la cola resiste tanto. Era el sol, el buen tiempo, el calor... (1996: 42).

Ir a fondo en la denigración de sí, verse en los términos que los demás utilizan para no mentirse, no desbaratarse anímicamente, no tenerse la autocompasión que ha sido la tumba de los diferentes. En seguimiento de este desafío, iniciado en *La Esquina es mi corazón*, Lemebel acomoda sus jerarquías (los ejercicios de críticas y franquezas desde el lenguaje), no contemporiza consigo mismo, y ve en la hipocresía un daño moral y escritural. América Latina se globaliza hasta donde es posible, y en el desarreglo que sigue a grandes transformaciones, los marginados sexuales, aisladamente y en conjunto, trazan otro mapa de lo real ajustado al nuevo criterio: la unidad de lo diverso, la diversidad de lo homogéneo.

* * *

De Augusto D'Halmar a Salvador Novo, de César Moro a Xavier Villaurrutia, de Adolfo Caminha a Emilio Carballido, de José Lezama Lima a Virgilio Piñera, de Gastón Baquero a Elías Nandino, de Antón Arrufat a Luis Zapata, la literatura con temas y subtemas homofílicos es una vasta heterodoxia sin moralejas. En esa movilización, con tanta frecuencia influida por la necesidad de sobrevivencia psíquica, Pedro Lemebel es un gran intérprete del barroco desclosetado.

* * *

Bibliografía

Lemebel, Pedro. *Loco afán. Crónicas de sidario*. Santiago: LOM, 1996.

Montenegro, Carlos. *Hombres sin mujer*. Barcelona: Linkgua, 2009.

Perlongher, Néstor. *Poemas completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

ADRIÁN CANGI

(Universidad de Buenos Aires - Argentina)

La cigarra no es un bicho

1. Desecho

Diez años después de mi primera lectura de *La esquina es mi corazón*, horas pasadas de las 14:15 del diez de diciembre de 2006, muerto Pinochet, reinicié la escritura de este texto. Largas conversaciones con Lemebel, notas sobre sus libros, pequeñas escrituras acumuladas y esbozos de cartas nunca enviadas, tal vez esperaran sin saberlo la muerte de la voz tutelar. Aquella que condenó a desaparecer a tantos modos de existencia, aquella que será recordada por los crímenes cometidos y jamás reconocidos, aquella que efectuó el pacto entre el poder castrense y el mercado neoliberal para extremar el proceso de “limpieza” y borramiento de las huellas étnicas de las pobladas periféricas.

La voz de Lemebel resistió el consenso delator y la fonía milica del control del deseo en los intercambios urbanos. A la hipocresía oficial y sus injusticias segregatorias opuso su conformación mestiza y su biografía de borde. Frente a la idealización de la vigilancia por las sendas iluminadas de la legalidad, le devolvió visibilidad a los intercambios precarios y fugaces de una economía y sociabilidad perseguidas. A la uniformada ciudad de un Mapocho controlado la invistió con prácticas y crónicas de ritmos tribales y acoplamientos noctámbulos que huían de la poda del deseo ciudadano. Corrosivos ante la voz tutelar, los textos de Lemebel asumen y soportan con el cuerpo la insistencia minoritaria de un goce a la intemperie. Si del goce nada sabemos, de la intemperie asumimos su condición trágica.

A modo de una carta nunca enviada y fechada en mis notas entre *La esquina es mi corazón* (1995) y *Zanjón de la Aguada* (2003), escribí:

reinás sobre Santiago como una Madame Sata carioca¹ de zigzagueante mirar, reactiva ante la civilidad servidumbre y las cuadraturas dominantes de los sistemas de control. Como un desvío de emoción, conservás el sexo lunfardo de las cunetas atesonado y resistente de esa generación maltratada por la dictadura y el catecismo de la pequeña moral. Hacés tuya la desfachatez del cuerpo pendejo de los chicos "pobla", esos cuyos padres te "hicieron a lo perrito", infractores en su errancia y callejeros de pelos en cascada, viviendo la vida en apuros de enamorado descontrol. Impresa aparece en tu retina la mirada tiznada en áridas tierras de desespero, donde la delincuencia perdió su aventura, y la desigualdad económica forjó los cuerpos de violencia y deseo. Casi sin saberlo, fuiste moldeada a la intemperie de olores y sabores pútridos, en algún sitio clandestino del lodazal de la patria mestiza, contra un trasfondo vibrante, sordido y gansteril. Entre efluvios etílicos y restos de oro blanco trashumás a través de esa fauna acostumbrada a la cesantía y la carencia del medio garantizada por el sistema de la "demos-gracia". Impulsada por el lado zurdo del amor y descreyendo de cualquier sermón monaguillo de la derecha, reinás en un país, en el que después del asesinato de la Unidad Popular, un vendaval de muerte arrancó de la creencia el creer y del amor el amar de los cuerpos cobrizos.

¹ João Francisco do Santos, conocido como Madame Sata, fue un transformista y pandillero de principios de siglo en Brasil. Célebre por su pericia en la cárcel y fuera de ella, se transformó en un icono popular del hampa y el pueblo brasiler. Murió en 1976. La película de 2002 de Karin Ainouz retrata su vida desde la perspectiva narrativa de su personaje de cabaret, Madame Sata.

2. Mestizo

Del “pachuco moreno” al “carbón hilachento”, Lemebel fija su mirada en los cuerpos expulsados de todas las comunidades. Se trata insistentemente de cuerpos mestizos, múltiples y encarnados por un torbellino de emoción sexual. Por un lado, el cuerpo laboral repetido en el agotamiento de la rutina que se funde en la masa humana nadando en marejadas de sudor. Por otro, las fantasías morochas del Hollywood tercermundista, suavizantes del dolor pobre de una infancia deshilachada por la desnutrición. Unos se agarran el bulto y se ofrecen al sexo, los otros se venden constelados, improbables, matizados, guardando un doblez secreto. Todos por igual son cuerpos del tierral.

Incantatorio, el “pendex mestizo” se deja acariciar los muslos, amaneradas las travestis del “circo emplumado” encandilan con sus poses. Todas figuras torneadas en la encrucijada por la intersección y la errancia. Seducir, para estos cuerpos, quiere decir conducirse a otro lugar, bifurcarse de toda dirección reclamada como natural. Siempre desviados bajo el nombre de mestizos conviven el impersonal cuerpo cobrizo y las figuras tigradas con nombre propio. La intersección, como mítica escena previa, se llama Zanjón de la Aguada; sus criaturas auráticas: la Fabiola de Luján, la Rosa Show, la Vanesa Mambo, la Daniela Lágrima Pagana, entre tantas otras que insisten como fantasías por venir. El mestizo ha sido siempre el cuerpo excluido. El que habita como una cuerda vibrante entre el desprecio y la indiferencia, como ley de las mezclas y las transformaciones. Cuerpo intermediario, desplazándose en el lugar de toda localización y en bifurcación imprevisible.

El domicilio lingüístico de las identidades abraza la primera y segunda persona, entendidas en el singular y en el plural. Esta esfera de inclusión obra sobre la mismidad y desconoce a los terceros concebidos como ausentes, nulos o ridículos. “Él”, “Ella”, “Ellos”, “Ellas” designan terceros que adquieren la forma de “aquél”, “aquélla”, “aquéllos” o bien, genéricamente, “aquello”. Terceras personas gramaticales derivadas de pronombres o adjetivos demostrativos.

Para la lengua, son “esos” de los cuales conocemos sus avatares lógicos, geométricos y sociales. La exclusión dada por el nombre demostrativo satura, sin embargo, el universo de presencia. Todo mestizo juega su vida en la búsqueda de un nombre, de una figura, de una práctica, de una impresión en la ciudad.

Lemebel –tanto como las criaturas de sus crónicas– encarna en nombre propio al mestizo geográfico y de oficio. Habitantes de un sur miserable y sin embargo pleno de engendramientos, de lazos vitales, de comunidades raras aunque posibles. El término que mejor define al cuerpo cobrizo es “absurdo”. En la antigua tradición del génesis se dice del que está afuera del dominio de los diestros. El que habita y crea con el tacto de su exclusión, el que invade todo lugar recreando un lugar intermedio. En nuestra contemporaneidad, tal vez, su nombre sea el de *performer*. La Fabiola, la Rosa, la Vanesa, la Daniela, “ésas”, son criaturas tan singulares que donan como Lemebel sus nombres a la política. Política del nombre que hace de cada singularidad un cuerpo único en las sendas del deseo. Único y que sin embargo al ser nombrado como “eso” invoca a la comunidad con el peso de la objetividad en general. Criaturas que al fin pertenecen a la serie de las cosas. Sin duda, de las cosas que sienten y destilan su *sex appeal* para brillar en su excepcionalidad, más allá de las conductas y rituales que imponen los estímulos adecuados y la recuperación de comportamientos heredados. En sentido extremo, todo cuerpo indicado en la serie como “éste”, “esto” o “aquello” adquiere la forma de lo impersonal y lo inorgánico. Por ello, la ley vibrante de la exclusión de la tercera persona –como sostiene Serres²– conforma la ontología del ser como operador de transformaciones. El cuerpo mestizo es tan único como universal, y como tercera persona circula

² Michel Serres, filósofo francés (1930-) autor de numerosos libros, miembro de la Academia de la Lengua Francesa y profesor visitante en carácter de permanente de la Universidad de Stanford.

entre la primera y la segunda como un indemostrable imprescindible para el entramado de las relaciones. Su lugar es también su fuerza y poder; siempre excéntrico y extraño, ofrece su cuerpo a la experiencia límite en una zona de sombras.

3. Desvío

El género literario que se ha atrevido a describir el flujo vital, el continuo viviente de nuestro tiempo, parece ser la crónica. Género que puede leerse como una confesión desviada por incrustaciones de historia y de poesía. Todos parientes coetáneos que han servido al individuo que padece y expresa por necesidad la afirmación o la queja vital. Si la confesión impulsa una palabra a viva voz, la crónica parte de un entrededir que disimula con el recurso de la máscara. Algo de la inmediatez, del vértigo de la vida como actualidad circula en la crónica. Sin embargo, no está exenta de un tiempo virtual. Género que se desliza entre la actualidad y la virtualidad haciendo de ambos tiempos un flujo inseparable.

Cuando la crónica se confunde con la confesión, atañe a un pretendido punto de vista histórico que compromete el lenguaje de un sujeto en cuanto tal. Su tiempo demanda la defensa actual de una experiencia. Cuando se confunde con la poesía está más próxima a la realidad del hechizo y funciona a saltos extáticos. Su tiempo es la unidad pura de lo virtual. La crónica más elaborada de Lemebel oscila entre la confesión y la lengua poética para proponer la narración de la historia como confesión desviada. Narración que abre un doble movimiento en el que el sujeto se revela a sí mismo mientras desvela los dispositivos histórico-sociales, comenzando por la lengua. Mantiene a salvo un descubrimiento de sí entre la experiencia trágica y la alucinatoria. Confesionalmente, la crónica revela al humillado y las potencias efectivas de su huida. Poéticamente desvela el sostén extático que lo cobija en el desamparo.

Hay un hacerse escritor en Lemebel entre *Incontables* (1986) y *La esquina es mi corazón* (1995) que persigue el efecto del testimonio. Lo hace como minoría que no acepta ser neutral en su desvío. Su voz recusa palabras estetizadas provenientes de los salones de la crítica para dar cuenta de su medio pagano y punga de un mirar tiznado. La prosa de los inicios es especialmente exuberante y amplía sin retornos las fronteras realistas y costumbristas del miserabilismo, sin desmerecer sus aportes. Lenguaje que excede cualquier atisbo de sociología poblacional para tratar en la lengua la misma materia del “desecho sudamericano”. Los olvidados, los irrecuperables, la carne de cañón, todos nombres para una única insistente figura: “[los] hacinados en el lumperío crepuscular del modernismo” (Lemebel, 1995: 18). Fondo de deterioro, donde los espectros se hamacan en la embriaguez de un “reventarse de gusto” sobre la arqueología de utopías sociales desbarrancadas. Aquello que Lemebel logra conformar como figura de la crónica es una anomalía amasada bajo la luz de neón de la promesa neoliberal. Anomalía corporal y comportamental que desconoce toda ley y se abisma en su catástrofe. Si la repetición se detiene en comportamientos relacionales que podrían perderse en infinitas semejanzas o equivalencias, la escritura de la crónica, en este caso, talla los estereotipos para que de los movimientos y paisajes esperados emerjan diversidades. Del áspero bastardaje barrial, de comuna pioja forjada por capas de trabajo miserable, marcha militar y represión iletrada, donde los cuerpos son modelados en la descripción por la cicatriz, el hematoma, la fractura, la mutilación, surgen “amapolas que también tienen espinas” (Lemebel, 1995: 87). La crónica de Lemebel entiende la anomalía como la diferencia última que ya no resulta reemplazable, y nada puede sustituirla porque como cualidad de un mundo se afirma en su repetición. Repetición que está dada a pervertir la ley de la naturaleza y la ley moral. Ese sustrato último que la crónica registra es potente en su singularidad porque testimonia sobre “algo” que no tiene semejanza o equivalencia. Se trata de una repetición como conducta externa que se hace eco de una vibración secreta, interior y profunda.

4. Disimulo

Así como hay drogas de ricos, las hay de pobres; como hay nombres de pila, los hay de guerra; como hay frutas germinando, también hay magnolias terciopeladas. El resplandor impide ver directo, todo sucede al sesgo, todo ocurre como en disimulo. En los tierraes, como en un carnaval pagano, resplandece un intento “barroco” por adornar la fatalidad. “Gato por liebre” se dice en la jerga a la sorpresa táctil de un intercambio que prometía formas morenas y que, sin embargo, encubre injertos de *broderie*. Disimular parece ser la práctica minuciosa y sistemática de la exploración del goce. La escena se abre con una repetición automática de un único gesto como subversión activa ante cualquier ideal. No hay inocencia en este disimulo, porque antes que de otra cosa, se trata de supervivencia en el despelote sodomita.

Muy en el fondo del barrio San Camilo ella se puso Madonna, pero “tenía cara de mapuche”, “sujetándose la próstata entre las nalgas”, simulando, siempre simulando ser una “Venus pudorosa” (Lemebel, 1996: 36). Las pulsiones no cesan de envolverse en vestidos en el trazado de sus trayectorias. Ante las criaturas que describe Lemebel, la verdad de una oposición no se da entre alma y cuerpo, sino entre vida desnuda y vestidura. Donde la vestidura dibuja un perfil hay un doble triunfo: del artificio y del *sex appeal* de lo inorgánico. La sexualidad orgánica yace disimulada y los tejidos provocan la excitación neutra que captura la mirada. Como Madonna, todas las criaturas espectrales destilan sensaciones como “cosas sintientes”. Son verdaderas “cosas” en estado de insubordinación. Cosas únicas, irregulares, marginales, restos y anomalías con respecto al funcionamiento de la sociedad. Bajo el nombre de divinidades o de monstruos avanzan dueñas del arte del disimulo, como dobles engañosos de algo que nunca sabremos si es verdadero o esencial. Dueñas de un amor fetichista imponen una exterioridad autónoma, dependiente de la envolvente sustituta. La perversión que mueve la trashumancia de estos

cuerpos dobles es una fuerte derivación espacial ante la ley de las prescripciones. Los ejercicios escénicos que desempeñan son atletismos de seducción y también una destreza que en soledad resulta incomparable para nadie.

Como todo *performer*, ellas saben que el exceso de sus desempeños esconde la santidad del ostracismo. Incomparables, abrazan el atletismo en la búsqueda de volverse arquetipos. Son divinas como perlas porque extraen su excitación de estímulos inadecuados, superando al cuerpo viviente. Excepcionales, en cuanto no hay para sus bellezas más origen que la herida. Cada cicatriz se oculta a través de acciones que programan, ensayan y proyectan. Como minusválías artísticas ofrecen sus cuerpos de disimulo, que ya no son partes orgánicas de la sociedad sino vestiduras extrañas.

Para Lemebel no hay cuerpos inocentes dado que la supervivencia no lo es, y no hay textos inocentes porque la escritura es una manera de ser del mundo y una confirmación del hacer de ese mundo. Ésta –como todas– es escritura de un deseo que se “dice” como realidad sexual. Sexualidad que revela el disimulo y la humanidad como valores precarios. Antes que humanas –parece decirnos Lemebel– hay cosas que sienten, padecen y mueren o monstruos indeterminados que buscan su lugar atentando contra las lógicas ciudadanas. La cosmetización de la que esos cuerpos son capaces intenta exponer tanto como ocultar el movimiento de las trayectorias de la pulsión en las tramas urbanas.

5. El último brindis

La crítica que Perlongher realizara en su obra ensayística a la sedentarización del deseo atacaba tanto a los edictos policiales, como a la extendida represión de las costumbres que asoló con prácticas conservadoras la normalización de las sexualidades ciudadanas. A los posibles modelos conyugales de un creciente progresismo gay durante los ochenta, opuso a los excluidos de la fiesta que sobrellevan los

prototipos de sexualidad más populares –travestis, chongos, locas, gronchos–. Criticó a la identidad homoerótica, dominada por un modelo “personológico”, más proclive a la estabilización del deseo por su preferencia a la norma que a las mezclas de la vida.

La esquina es mi corazón y Loco afán. Crónicas de sidario relevan la sexualidad popular y a sus criaturas errantes, como escurridizas especies ante la moral represiva y la docilidad mitológica. Más cercanas a un sexo callejero y a la deriva, las criaturas que describe Lemebel son polivalentes y no relacionales –como aquel cabecita negra, hoy negro cabeza argentino–, infunden en la pulcra moral sentimientos encontrados, mezcla de pánico y compasión, de desprecio y castigo. La errancia, como un conocimiento del deseo de los cuerpos, traza un enclave común entre las búsquedas de Perlongher y Lemebel. Donde el poder dice: “lo heterosexual no es lo gay”, “lo gay no es travesti”, “la prostitución no es homosexualidad”, “la cigarra no es un bicho”, ambos enaltecen las mezclas ante la clasificación y ordenamiento sedentario y familiarista.

Las doncellas travestis de “la cultura mariposa”, con su proliferación de nombres que van de la Desesperada a la Ven-Sida, fueron faros negros, una especie de agujero en la piel seca de los uniformes vigilantes. La homofobia comienza con una privatización del cuerpo y una clasificación de las criaturas del deseo, para culminar con el fantasma del SIDA como una especie de viento del paraíso o de sacrificio justiciero. Ante “la pasión ciudad-anal”, reclamada por ambos, el imperativo social dice: “¡sujetad el culo!”, “¡sujetad el sujeto a la civilización!”, “¡evitad la danza tribal y los ritos ancestrales!” Y las locas, los chongos, las travestis, los pendex, los gronchos, se menean y hacen estallar las identidades “personológicas” y la privatización de los cuerpos.

La gran fiesta popular, donde “cada quien engancha su carro en el expreso de la medianoche” (Lemebel, 1995: 12), será abortada por la aparición del pistilo violáceo que esparce el polen de las serpientes emplumadas. Mediados de los ochenta será el momento de la peste y sus estragos, de la desaparición de los cuerpos y de la

convivencia con el virus. Un cambio irreversible de las conductas sexuales alejaba la vía de escape que estallaba en la región moral. Perlongher discute en *El fantasma del sida* el imperativo de la mirada clínica que trabaja como un verdadero dispositivo de moralización y normalización, creando una imagen terrorista de los cuerpos que afecta las inscripciones simbólicas en la ciudad. Los órganos hablan muerte, muerte dulce en las calles del fin del mundo. Para Copi, la visitante incrustaba un hedor a cadáver en el baile de las locas; para Perlongher dibujaba un fantasma que embalsamó en plástico el deseo; y para Lemebel era un horóscopo anual que pestañaba lágrimas negras, sembrando un rasguño letal en la subversión mestiza.

“El mariposario del SIDA popular” (Lemebel, 1996: 17) dividía aguas en las prácticas del deseo y también en los matices sociales de la fiesta del 72, donde maricones pobres y de barrio alto convivieron en un efluvio breve. Como si “tierrales” y “perfume francés” fueran posibles en el mosaico mestizo de la comunidad. El mapa sentimental de los nombres preanuncia un último encuentro, un último brindis, un último baile a contraluz. Y allí están la Carmen Miranda, la María Félix, la Loca del Pino, la Wendy, la Fácil de Amar, la Lorenza, y siempre Berenice –la resucitada–, y también María Camaleón..., en un salto mortal al futuro de una pobreza sin futuro, donde esos cuerpos deslumbrantes y sofisticados como estrellas de cine brindan por última vez. Como un diseño del neoliberalismo, que sepultaba doblemente la fiesta nacional de la Unidad Popular junto con la comunidad de las doncellas travesti, reverberaba una sentencia: “¡tení la oportunidad de ser reina al costo de una vida!”. Del mismo modo que los cuerpos sociales sudorosos se disipaban en su ilusión del 72, así la carne viva que los juntaba se transformaba en sombra.

Y en un amor a última vista, Lemebel nos deja ver la sombra enflaquecida de Perlongher vagando por Valparaíso. Auguraba el poeta en la peste, una estrategia represiva vestida de moda fúnebre, como un atentado del capitalismo mundial integrado, contra las fugas del deseo y la tolerancia civil. Y Madame Sata extendió el

cancionero, lo pobló de figuras, de recuerdos para que la pulcra moral del olvido no extendiera su larga sombra espectral. Ambas siempre lo supieron, sólo restan perlas y cicatrices.

* * *

Bibliografía

- Lemebel, Pedro. *La esquina es mi corazón*. Santiago: Cuarto Propio, 1995.
———. *Loco afán. Crónicas de Sidario*. Santiago: LOM, 1996.
———. *De perlas y cicatrices*. Santiago: LOM, 1998.
———. *Tengo miedo torero*, Buenos Aires: Seix Barral, 2002.
———. *Zanjón de la Aguada*, Santiago: Seix Barral, 2003.
Perlongher, Néstor. *El fantasma del sida*. Buenos Aires: Punto Sur Ediciones: 1988.
Serres, Michel. *Le Tiers-Instruit*. París: François Bourin Éditions, 1991.

JEAN FRANCO

(Columbia University - Estados Unidos)

Pedro Lemebel. El perpetuo enamorado

Conocí a Pedro en una conferencia sobre utopías en el edificio Diego Portales en Santiago, el año 1995, durante un tiempo ambiguo, en un claroscuro en que todavía no había ajuste de cuentas ni clarificaciones.

Pasé aquella estancia en Santiago mirando videos de *Las Yeguas del Apocalipsis*, filmados durante la dictadura y notando los cambios en una ciudad que había visitado anteriormente durante el gobierno de Allende, cuando las paredes estaban cubiertas de consignas revolucionarias; y después, durante el silencio de la dictadura. En aquella, mi tercera visita, Santiago se había convertido en una ciudad de funestos lugares —el Estadio Nacional, los edificios de la DINA, Villa Grimaldi, La Moneda cerrada—, una ciudad evocada por Diamela Eltit, Carmen Berenguer y Guadalupe Santa Cruz, para quienes representaba utopías perdidas, el silencio de la amnesia, una fachada hipócrita con la Plaza Italia como centro emblemático de los cambios que estaban borrando el pasado. En las crónicas de Pedro Lemebel este pasado está registrado no sólo en edificios públicos, sino en los parques, en las poblaciones y, sobretodo, en los cuerpos de los pobres que él lee no con la distancia de un antropólogo sino como seductor o seducido, usando un lenguaje que mezcla la alta cultura, lo cursi y palabras que no se encuentran en el diccionario Velázquez —*pilucho, poto, gueás, longi, chuto, culiao, putingos*—, con el lenguaje de los barrios en donde había pasado su infancia. Su lenguaje registra este otro Chile, el Chile mestizo y, más que proletario, lumpen. Es un Chile que conoce de sobra, el Chile de la

infancia cuando vivía en un edificio que “tenía cara de casa, por los menos desde el callejón parecía casa, con su ventana y su puerta, que al abrirla, mostraba un descampado; no tenía piezas, solamente el fondo abierto del eriazó donde el viento frío del amanecer entraba y salía como Pedro por su casa” (2003: 15).

La obra de Lemebel es una historia, un documento de este otro Chile que retrata desde la última cena de la Unidad Popular hasta la represión de Pinochet, y la alucinante epidemia de SIDA que inspira *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996). A diferencia de los cubanos Reinaldo Arenas y Severo Sarduy, Lemebel logra registrar el después de la epidemia que no termina en un apocalipsis sino en la anticlimática transformación que ocurre cuando, en el mercado neoliberal, la cultura gay de clase acomodada se convierte en moda y los jóvenes que se venden en este mercado ya no se sienten obligados a asumir una masculinidad prepotente, sino al contrario asumen la posición pasiva, así ejemplificando la suave dominación de una sociedad que emplea incentivos económicos en vez de la represión disciplinaria (2004: 177).

Los pobres, los desempleados y los que duermen a la intemperie siguen siendo el objeto de deseo para Lemebel. Ahora todo se ha convertido en un juego amoroso entre la marica ya célebre y los pobres, aunque este juego no es comparable con el *rough trade* de los ingleses (Auden y Isherwood), o la farándula berlinesa de los años veinte del siglo pasado. No se trata de la relación masoquista vivida como una suerte de castigo furtivo. Al contrario, Lemebel es un enamorado perpetuo, el “cucurrucú paloma” chileno que sigue recordando la intemperie del Zanjón de la Aguada y lo que llama la arqueología de la pobreza, documentada en sus varias etapas, desde las miserias de la dictadura captada en *Tengo miedo torero*, hasta la sociedad neoliberal que despliega en la pantalla de la televisión el lujo inalcanzable por la mayoría que vive en barrios en donde los espectadores pobres ponen “una olla sobre el aparato del tév para recibir la gotera que cae del techo roto, que suena como monedas, que en su tintineo reiterado se confunde con el campanilleo de las alhajas que los personajes top hacen sonar en la pantalla. Pero al

apagar el aparato, la gotera de la pobreza sigue sonando como gotera ante la cacerola vacía” (2003: 23). Los obreros anónimos trabajando en la construcción debajo de un puente le recuerdan a las “hormigas esclavas de un proyecto faraónico (que) hacen realidad la Metro Goldwyn Mayer del milagro económico chileno” (2004: 23), subrayando así la conversión del proletariado en espectáculo en el que actúan como extras y no como vanguardia.

Lemebel ha salido del barrio sin dejarlo totalmente. Ya no vive en el Zanjón de la Aguada en una casucha cuya fachada no le cobija de la intemperie de los eriales. Sin embargo, encuentra esta intemperie encarnado en los desempleados, obreros y trabajadores, quienes no dejan de solicitarlo, de atraerlo. La seducción ahora es un intercambio siempre inestable entre el enamorado y el necesitado. “El encandilamiento de los chicos pobres con el mercado de la moda siempre ha funcionado como la excusa que justifica sus caminatas prostibulares a la caza de alguna marica que por un culeo rápido les cumpla su sueño Lee, Adidas o Soviet” (2004: 176). Como bien sabe, esta es una relación económica consagrada por el neoliberalismo: “Ahora, el cambalache neoliberal de los cuerpos prostitutos relativizó el valor del falo diamante por la plusvalía del orto masculino. Es más fácil, más cómodo para el café prender un cigarro y dejarse encular por un viejo platudo que intentar erectarse con sus nalgas canosas” (2005: 177). Describe a estos jóvenes como “cuerpos a la deriva, derivantes en el yirar de la cesantía, pequeños nómades excluidos de la educación, gitanos callejeros que estacionan momentáneamente su homoerótica en la penumbra de una ciudad triunfal, iluminada por el mercado caníbal de la oferta y la demanda” (2005: 178).

Pedro sabe que la fama atrae, que las crónicas de *The Clinic*¹ y los programas de la televisión le sirven de anzuelo y acepta el trato,

¹ Periódico cultural y de humor político fundado en 1998 por Patricio Fernández. Lleva el nombre de la clínica en la que se encontraba Pinochet en el momento de su captura, ordenada por el juez español Baltasar Garzón.

un trato en que el cuerpo joven, cuerpo que la globalización ha relegado a la basura, encuentra brevemente asilo, cuidado materno, educación sexual. Al mismo tiempo, explota con humor la distancia entre las exigencias de la pobreza y la promesa del éxtasis. “¿Querís ver a Dios?” (2004: 10), pregunta al virgen Wilson. Sin embargo, para el joven Wilson la noche de farra se vuelve una revelación más intelectual que corporal. Al parecer, sólo el seductor ve a Dios, mientras los jóvenes pobres sólo aspiran a salir del anonimato rozando la celebridad para respirar transitoriamente el aire de la fama.

La palabra es fundamental en este juego de seducción. “Caminemos, le sugerí, con la lengua de arpón que siguió palabreando sus pasos. Y caminando y dándole al verso colérico se dejó arrastrar por la red sinuosa de la palabras” (2004: 15). Con el arpón y la red del lenguaje logra la captura. Pero al piropo que le lanza el escritor, el joven contesta con la pregunta práctica, “¿Hay ducha en su casa?” (2004: 15). En una visita a Calama, “donde los adolescentes se suicidan a diario vencidos por el destino salado de la lejanía”, se encuentra con un empleado del hotel, que a pesar de su banalidad se transforma en musa. “Allí te encontré pájaro risueño, y aún ahora tus labios aceitunos mariposean el silabario de estas letras”; y añade: “Y después de ese encuentro, la ciudad fue bella, la arisca pampa se iluminó en cada despertar en el Hotel Sahara” (2004: 64-73). No evita ni quiere evitar el lenguaje cursi del bolero que es un lenguaje compartido, santificado por el uso: “Por esa boca suya que reclama una avalancha de besos, me quedaría por siempre, recité cursi en su oído” (2004: 68). Por supuesto, Pedro no siempre sale bien de estos encuentros. Se escapa de Calama con las palabras del chico en los oídos. “Sigo pensando que es un cobarde...pura literatura. ‘Pura literatura’ me queda campaneando como el eco certero de ese adiós. Y es posible que el chico del Hotel Sahara tenga razón, cuando esa mañana puso en jaque el arrojito de la vida por la cobardía de escribir lo que la letra borró” (2004: 73). En “Eres mío, niña” se marcha el chico rapero con quien se había enamorado, dejándole “en esa penumbra [...] como perra canosa, raseando los rincones orinados

por si percibo en el rosal del aire la huella herida de su bamboleante caminar” (2004: 36).

En “El Flaco Miguel” el obrero trabajando en la construcción le dice “te veo pasar siempre por arriba del puente, y tú no puedes reconocermme porque con el casco somos todos iguales” (2004: 21). Sin embargo, también cree que la letra le salvará del anonimato. “¿Y yo voy a aparecer en alguna de sus crónicas? dijo más calmado, con esa boca embriagadora que musicalizaba un beso” (2004: 23). En esta crónica el puente marca la distancia entre el escritor conocido y reconocido y la muchedumbre de obreros; marca también su paso desde la marginalización, desde la voz hablando desde las márgenes, a una voz que ya no es de la víctima, sino del *flâneur* que camina por el puente mirando a los que trabajan allí abajo. Es la voz de la celebridad, a pesar de cierto sentido de culpabilidad por haberse salvado por medio de las palabras.

Sin embargo, reconoce también lo que la letra oculta:

Con panza cervecera o desnutrición queltehue, este mapa de cuerpos proletarios resulta ser la carne del cañón para el arribismo de urbe hipermoderna que ostenta Santiago. Trabajar en la construcción es algo más que escribir esta crónica, es algo más que estetizar con bonitas palabras la dura jornada de la sobrevivencia que transpiran los hombres de la contru (2004: 21).

En estos encuentros, el pene es el objeto de deseo, de adoración, de delirio poético. Acostado con un militante, “el catre era la balsa de la medusa y de su pene mástil fui la vela, de su pene asta fui la bandera, y me hizo flameante en el fragor de la lucha. Me flotó enrojecida como yegua estandarte” (2004: 27). En *Tengo miedo torero*, el pene de Carlos dormido es un “lagarto somnoliento”, “un tronco blando”, “ese músculo tan deseado”, “ese nene en reposo”, y luego “la crecida guagua boa”, “un grueso dedo sin uña que pedía a gritos una boca que anillara su amoratado glande”, “ese hongo lunar”, “el micrófono carnal ” (2001: 107). El acólito es la marica en esta adoración que lleva hasta el ápice, el fervor y la devoción.

En uno de sus encuentros amorosos, un joven rapero le invita a tocar:

Pero era tan flaco en su hilachenta corporeidad veinteañera, casi un perejil desparramado en mi cama pidiendo que tasara su brote sexual. Y lo hice, pero tuve que contener el aliento y el ano se me encogió de terror cuando toqué aquel monstruo. Es lo único grande que tengo, balbuceó con tristeza. Parece un torpedo submarino, dije yo entusiasmado agarrando con las dos manos el juguetón de cabeza violácea (2004: 31).

A diferencia de la literatura pornográfica, en las crónicas de Lemebel muchas veces el acto sexual es a la vez cómico y patético. Así, el chico rapero le alienta como si fuera una actuación hip hop: “Sigue así nomás, con micrófono, con ritmo ska, como dijey, rapéame, como si fuera un rap, sampléandome todo, cabrón. Dale más abajito, hiphopeandito, por los coquitos, chup, chup, chup... chup, chup, chup... chup, chup, chup ” (2004: 31).

La *performance* es crucial en este juego y el lenguaje amoroso se deriva de la música y la cultura popular. La Loca de enfrente de *Tengo miedo torero* expresa sus emociones en palabras de bolero y gestos de melodrama que le ayudan a mantener la ficción de amor entre ella y el joven militante que la está usando para otros fines; hablan idiomas diferentes. Entre la adoración de la marica y la disciplina del militante hay un abismo sin puente; son, en palabras de la Loca, “dos historias que apenas se dieron la mano en medio de los acontecimientos” (2001: 216). El exceso de la marica es a la vez su logro y su tragedia, porque la misma performatividad le quita verosimilitud. Al despedirse de su casa, la marica reflexiona que “las lágrimas de las locas siempre parecían fingidas, lágrimas de utilería, llanto de payasos, lágrimas crespas, actuadas por la cosmética de la chiflada emoción” (2001: 196).

Es como si las emociones prohibidas a la masculinidad tuvieran que expresarse al grado máximo en este personaje marginal. Por eso, la Loca emplea todos los registros de emoción excesiva –melodrama,

poesía romántica y lírica del bolero—, a la vez que usa ropa y cosmética que llama la atención e invita a la ridiculización. Es lo opuesto del homosexual del clóset, porque es la declaración abierta y pública de la transgresión. En una sociedad que celebra a militares y militantes, la loca es la que pone en cuestión la disciplina que el estado instrumentaliza y corrige las consignas del partido con su propias consignas: “pan, justicia, sexo y libertad” y “el pueblo caliente jamás baja la frente” (2004: 27). Afirmo, además, la exageración del *performance* marica que enfatiza la precariedad del “yo” y pone a la vista su carácter postizo, construido. La cosmética, la exageración, la actuación, son los implementos que destruyen la casa del “yo”, ya no soberano, y nos dejan a todos a la intemperie.

* * *

Bibliografía

- Lemebel, Pedro. *Tengo miedo torero*. Santiago: Seix Barral, 2001.
———. *Zanjón de la aguada*. Santiago: Seix Barral, 2003.
———. *Adiós mariquita linda*. Santiago: Sudamericana, 2004.

FRANCINE MASIELLO

(Stanford University - Estados Unidos)

¿Por qué leer a Lemebel?¹

Mi querido compinche del sur:

Hace tiempo Pedro, y con gran alegría, te recibimos aquí. Estoy tratando de armar un pequeño texto sobre tu obra pero de alguna manera me siento obligada a referirme a tus tacones altos. El título de este congreso. Con afiche y todo, tacones altos. Trasgresor y agresivo. De rigor. El cuerpo de la Loca. Y es cierto, si no hay una loca en cada fiesta, las anfitrionas confiesan su fracaso. Sí, querido, así es. Por eso, Pedro, prefiero no entregarme a este tema. Además, vamos a decir la verdad, tus piernas no son de las mejores. Y caminas mal en los tacones. Aún así me gustan los rojos más que los negros. Y los llevas hoy.

En cambio, pasemos a otro cuerpo. A la densidad carnosa de tus textos. Aquí quiero incidir en la riqueza de la forma, un cuerpo textual que vincula tu escritura más al cuerpo textual de Darío, dejando para otro día el cuerpo de Ru Paul o de Priscilla la reina del desierto o aquella reina del *talk show*, la bahiana Roberta Close.

Sí, Pedro, vamos al cuerpo de la escritura. Aquí respondo a la pregunta ¿por qué leer a Lemebel? Y para hacerlo, voy hacia la materialidad verbal que pololea con la página en blanco y con el oído del lector. Sí, Pedro; pienso en la emergencia de lo visible y auditivo,

¹ Texto publicado originalmente en un dossier sobre Pedro Lemebel en *Nuevo Texto Crítico*, volumen 22, 2009, 43-45.

las pulsiones que cobran forma en el oído del otro, que se mastican como chicle en su boca. Evidente enganche con otro cuerpo, maña de seducción con ese otro, el cuerpo textual dialoga con el cuerpo del lector desconocido. ¿Pero cómo se articula esta erótica que parte del baile de las letras?

Empiezo con una declaración de principios. Si la obra literaria no toca el cuerpo del otro, no trae efecto alguno. Es atrevido lo que te estoy diciendo, sobre todo a la luz de tanta discusión sobre el biopoder, puesto en circulación desde el Estado mismo, con el fin de regimentar el deseo del otro, señalándole pautas fijas. Pero después esta otra cosa, la formación del mundo de los sentidos frente a lo inesperado.

Así, creo que la obra literaria en su mejor momento —es decir, en su instante menos obvio, menos previsible— ejerce un trabajo sobre los sentidos, conquistando así al público lector. Por el oído, por las escuchas, por el ritmo interior de la frase, el texto se acerca a este otro cuerpo; desde su propio ritmo de respiración excita el ritmo interior del cuerpo ajeno. Es la voz autónoma del texto, construida por la pausa y el nudo, por el fluir y la ruptura constantes, que da forma a la frase emergente; le da materia y espesor. En última instancia, la materialidad sentida y escuchada hace entender de otra manera, más allá de cualquier significado preciso controlado por la vía legal. Será entonces un mensaje construido por rimas y cortes, por una lenta esdrújula que interrumpe el flujo llano de la oración. Tus textos llevan a ese punto, producen un desequilibrio, un lenguaje que tiembla.

Diría Deleuze que cuando el lenguaje se estremece de pie a cabeza presenciamos el principio fundamental de la comprensión poética. El lenguaje se convierte en cuerpo. Pero es más. Dice el poeta Yehuda Amichal, “Lo que no es del cuerpo caerá al olvido” y seguramente estamos de acuerdo. Un lenguaje que toca las entrañas del lector, quizás a nivel celular, señalizando una materialidad anterior al lenguaje, entrega pura a los sentidos.

Tus crónicas ofrecen semejante propuesta, donde lo sensual re-

emplaza la chata razón, donde el cuerpo supera la conducta normal de la esperada lógica del plan narrativo. Construye otra memoria. El placer versus el orden. Una renuncia a la ley del Estado. Corregir el neoliberalismo, entonces, no por la denuncia directa (que, desde luego, está en tus textos) sino por medio de los pasos de un bailarín extasiado que pisotea el papel en blanco. La sensualidad como elemento de goce negado por la economía de mercado encuentra su forma en la escritura de Pedro Lemebel.

Al abrir tu primer libro, está la cita de Néstor Perlongher: “Error es un sumergimiento en los olores y los sabores, en las sensaciones de la ciudad. El cuerpo que yerra ‘conoce’ en/con su desplazamiento”. La esquina-espina, agudizado alfiler, engendra sensaciones para quien la cruce. Aristas de sentido, como vidrio quebrado, cortan la piel; también se oye un crujir de seda o el rasgón de spandex abaratao. Es así, creo, que funciona lo mejor de nuestras letras, plumero que se desliza sobre muebles de madera, plumero que hace cosquillas a los niños, pero en tu caso, nada inocente, nada pasajero. Más que una cosmética, un *rouge* que tapa las arrugas de la vieja, el alfiler barroco de tu prosa llega hasta las entrañas.

Vamos entonces por partes. La mirada define el espacio del texto, sus objetos, las contigüidades y diferencias entre objetos; el ritmo conquista oídos y lenguas. Si la pista del baile es el espacio de la página, el tiempo está en el taconeo que se ejerce al compás de las palabras. Pero también salen de esta materiaailable las políticas del texto. Mucho se ha hablado de tus agudas críticas en contra del neoliberalismo, tu manera de señalar los fracasos de la democracia y la torpeza de la burguesía chilena, tu incursión lúdica contra los militares y la hipocresía de la clase media. Tus textos son altamente políticos, han llevado a la escena de la literatura tu crítica a la economía de mercado que hace trizas la vida de los pobres. En este contexto ¿quién se olvidará de la lenta muerte de Madonna, sin pelo ni dientes, escena desde la cual pudiste denunciar el poder del imperio del norte? ¿Quién no tendrá presente tu ataque a la cultura de consumo a través de la pequeña viñeta dedicada a la disco gay? ¿Y

quién se olvidará del estruendo causado por las botas de los milicos? Pero la incursión en la política corre también por la voz.

La voz, dijo Aristóteles, está en la respiración que encierra el nombre. El sonido que interrumpe el fluir de la razón, la intensidad del tono y el volumen que alteran el pensamiento lineal. La crónica de Pedro invita la entrega total al acento, la entonación y el timbre. Y a través de esta entrega, otra manera de pensar y pensarse. La voz que atrapa el oído del lector, mujer araña en el imaginario del otro, latencia que promete abrir los registros del idioma y resistir la censura.

Aquí estamos frente a una política del enunciado, otra manera de usar el texto para pensar la función de la voz por encima de los hábitos de la razón. El tono que decide el significado, el ritmo que transforma el sentido. Una manera de interrumpir las políticas chatas, de cortar en transversal el sentido común (y deficiente) del medio pelo.

Por eso las esdrújulas frente a la palabra llana, el vuelo de la frase en hemistiquios pares, la cesura que interrumpe el flujo de la oración como el cuchillo que corta la carne. Y ¿qué es un cuerpo sino materia a rayar, tela formada por el pliegue, un satén que corre a lo largo de un terciopelo o simplemente cutis herido? Oír y ver, para empezar, y luego tocar y saborear. Espacio y tiempo expresados a través del cuerpo-texto. Desde los sonidos de los muchachos que hacen el amor en el Parque Forestal hasta la luz que Pedro arroja sobre la foto de las locas. Todos coinciden con el clic de la cámara, el flash fotográfico que enceguece y deslumbra al mismo tiempo, corto-circuito en blanco y negro, letra negra sobre hoja blanca.

El grano de la voz (dixit el amigo Barthes), la pequeña posibilidad de elidir la materialidad del sonido con el espacio físico del lenguaje. El frote verbal, como dirías tú, para “recuperar el contacto humano”.

Yo he visto, Pedro, en la Feria del Libro chilena, cómo tus fan de la radio han venido a festejarte, los ancianos de barrios humildes, los abuelos con los niños en brazos. Antes de la convocatoria, yo había

pensado que tu público hubiera sido la misma gente de siempre, es decir los intelectuales de clase media o los profesores universitarios, los amigos de Nelly, la tribu feminista y, por supuesto, los muchachos gay. Pero no, Pedro, tu público es bastante más grande; *straight* y gay, ancianitos y jóvenes *cool*, una comunidad de radioyentes que se entusiasman con la onda de la voz. Es una manera de rearmar el contacto social a espaldas del neoliberalismo.

Allí por los “Nuevos chicos del bloque”, escribías sobre lo que el neoliberalismo casi, casi ha logrado borrar. Es decir el contacto entre cuerpos, la intimidad de las voces, deslizándose el uno sobre el otro, como las anacondas del Parque Forestal. No quiero borrar los fundamentos de una literatura gay, para señalar otro camino de lectura, pero sí creo que tu obra ha despertado una erótica por las palabras que nos recuerda una sociabilidad perdida en la bulla democrática. Sí, entonces demos gracia (éstas son tus palabras), demos gracias por los textos de Pedro Lemebel.

FERNANDO A. BLANCO

(Wittenberg University - EE.UU.)

De los ideales colectivos al sentimentalismo de la primera persona

*Writing about sex can be dangerous.
It makes you 'morally suspected'*

(Jeffrey Weeks, "Sexuality and History Revisited")

Han pasado ya más de veinte años desde que Pedro Lemebel publicara la primera de sus crónicas en la desaparecida revista *Página Abierta*. Desde entonces numerosos críticos, y en especial miles de lectores, han reconocido el valor que la producción literaria de este escritor y artista visual tiene para una comprensión cabal del nuevo orden social presente en Chile. Lemebel, me parece, no sólo testimonia con sus textos cronísticos, tanto los de la primera etapa 1995-1998 como los de la segunda 2001-2009, las distintas formas en que la población civil ha redefinido los parámetros para la constitución del lazo social y sus relaciones intersubjetivas, tanto en la esfera pública como en la privada, sino también la incapacidad de una rearticulación cultural para la civilidad homosexual en el Chile de la post-democracia. La división de propósitos y temáticas evidentes a lo largo de su proyecto escritural no corresponde sólo al cambio de la instalación/noción del sujeto autorial-intelectual, sino a la transformación de sus modelos ideales de identificación¹. Me refiero al cambio

¹ La obra de Lemebel ha suscitado variadas controversias desde su éxito comercial local y posterior internacionalización. Las expectativas de recepción de los círculos intelectuales apostaban a posteriori de *De Perlas y Cicatrices* por

de énfasis desde el sujeto narrador de la ideología revolucionaria de los primeros tres libros, definido por su inscripción colectiva en la memorialización justicialista de las subculturas homosexuales urbanas proletarias arrasadas por la dictadura y el SIDA, a la de un sujeto declinado en el lugar singular de la primera persona autobiográfica de sus últimos tres volúmenes. Este sujeto, en el cual se entrecruzan el ideal cultural del artista-intelectual-revolucionario con el ideal

un Lemebel más comprometido con la ensayística crítica desarrollada en su primer corpus crónico, donde abordaba problemáticas afines a las agendas de trabajo en Hispanoamérica sobre las narrativas simbólicas de los tiempos globalizados. En especial, discusiones que abordaban las áreas temáticas de la Violencia Urbana (Gelpí, 1997; Poblete, 2002; Moraña, 2002), Imaginarios Urbanos, Crónica Urbana, Intelectuales y Memoria (Bianchi, 1996; Monsiváis, 1999, 2001, 2009; Blanco, 2004, 2007, 2008; Franco, 2004; Mateo del Pino, 1998, 2006; Poblete, 2008), Subjetividad, Ciudadanías y Mercado, (Richard, 1994; Blanco, 1995; Palaversich, 2000; Jęftanovic, 2000; Masiello, 2001, Cárcamo-Huechante, 2003; Llanos 2004, Ingenshay, 2007). A diferencia de lo esperado, la nueva entrega de Lemebel fue una sorprendente novela, *Tengo miedo torero*, que agudizó la tensión entre sus retractores y simpatizantes, no sólo por el cambio de género y la introducción del tema amoroso, sino respecto del valor estético y político de su trabajo. El presente libro recoge estas polémicas en las voces de todos sus colaboradores. Algunos como Juan Poblete piensan en la cuestión de la voz autorial y a la forma escrituraria de legitimación de esa voz en la distinción de dos momentos diferentes de su producción; otros, como mi propio artículo, prefieren abordar el problema pensando en los modelos de subjetivación ofrecidos por la cultura para explicar el cambio; un tercer acercamiento como el de Moraña prefiere cuestionar la capacidad de agencia política de la escritura por la saturación retórica del gesto escritural en el género de la crónica periodística frente a la exigencia de la industria editorial. Los textos de Franco y Llanos abordan el trabajo de Lemebel en la clave de sus referentes imaginarios, la primera trabajando la homoerótica "marica" del cuerpo-objeto rozando la caracterización de su escritura el fetiche sexual, y la segunda, en el trabajo sobre los discursos culturales maternos como fuente de inscripción simbólica de sus textos. Trabajos que persiguen una continuidad en su producción se reflejan en la entrega de Mateo del Pino y su reflexión sobre la enfermedad literaria en Lemebel y las metáforas del SIDA o en la genealogía propuesta por Monsiváis en el suyo.

individual del reconocimiento público dictado por la biografía de mercado, ha dado lugar a una serie de discusiones críticas en torno a su trabajo, polémica que se extiende desde la nota desilusionada de agendas intelectuales pretendidamente compartidas con el Norte académico hasta aquellas desencantadas por la languidez del éxito comercial de la pluma postrera del Sur lemebeliano.

En los primeros diez años de los gobiernos transicionales, tres textos de Pedro Lemebel –*La Esquina es mi Corazón. Crónica Urbana* (1995), *Loco Afán. Crónicas de Sidario* (1996) y, en un grado menor en términos de recepción y circulación, *De Perlas y Cicatrices. Crónicas Radiales* (1998)– impactan de gran manera la escena local e internacional². La mayoría de estas crónicas habían circulado entre los años 1991-1993, publicadas en la desaparecida revista *Página Abierta*, y son posteriormente recopiladas en estos tres libros. En el primero de ellos, *La Esquina es mi Corazón*, Lemebel dibuja con el taconear memorioso de un narrador singular, *la Loca*, los circuitos del deseo en la ciudad. Este erotógrafo urbano, *alter ego* proletario capitalino de la provinciana letrada Manuela de José Donoso, construye una etnografía socialista del deseo marginal post-utopía, sobre un telón autoritario de cambios en el tejido social. Los cambios son producto de la represión política ejercida durante el régimen militar y de su continuidad en las políticas económicas de los gobiernos de la Concertación. La ciudad de Lemebel es vista como el escenario natural para la consumación de las fantasías y urgencias eróticas de sus habitantes, pero también como mortaja inesperada para aquellos que buscan compensaciones monetarias a cambio del sexo rápido en espacios clandestinos. No queda exenta la ciudad fantaseada por el cronista de la memoria de los desaparecidos o los perseguidos.

² Los dos textos iniciales del trabajo de Lemebel son *La Esquina es mi corazón. Crónica Urbana*. (Santiago: Cuarto Propio, 1995) y *Loco Afán. Crónicas de Sidario*. (Santiago: LOM, 1996).

En suma, un libro fundamental para entender cómo el espacio urbano acoge una ontología de la sexualidad que va mucho más allá de sus fronteras biológicas, repolitizando la formación del lazo social por medio de las políticas de la con-tramemoria.

El segundo libro, *Loco Afán. Crónicas de Sidario*, nos presenta una singular perspectiva sobre la memoria histórica, la memoria privada, la memoria de una comunidad y las memorias dispersas en el pasado y el futuro. Magistralmente escrito, Lemebel trabaja aquí con los materiales yuxtapuestos de la pandemia del SIDA y el colapso de la Unidad Popular³. En la crónica que abre el libro, “La Noche de los Visonos”, Lemebel advierte sobre el fratricidio de la guerra civil del 73, al tiempo que el mismo año sirve de epitafio inicial para el advenimiento de las numerosas infecciones por VIH/SIDA de la década siguiente. De este modo, hermanadas por la mortandad, las comunidades homosexuales –eco de las contraculturas de la emancipación erótica de los feminismos norteamericanos– y las de la izquierda militante celebran la última noche de libertad para los cuerpos en un Año Nuevo del 72 que se cierne macabro sobre las dos décadas siguientes. A lo largo de la siguiente veintena de textos de esta arpillera memorial remendada con las hilachas de los moribundos, Lemebel repasa las estrategias de resistencia de los homosexuales, de los seropositivos y de los enfermos terminales dentro de la lógica perversa de fantasear un futuro sin futuro para las comunidades travestis. Debido a que las minorías no heterosexuales no están sujetas a la biopolítica reproductiva, ni a la consagración amorosa de la fidelidad monógama, sino entregadas a su *Loco Afán*, Lemebel destaca la inconsistencia del

³ Los versos del epígrafe del texto nos advierten de esta relación y también del ingreso del extranjero (cuerpo, capital, intervención militar). “La plaga nos llegó como una nueva/ forma de colonización por el contagio./ Reemplazó nuestras plumas por jeringas, y el sol/ por la gota congelada de la luna en el sidario” (3).

ordenamiento de la subcultura proletaria homosexual a los pactos regulatorios que la normalización legal-mercantil ha dictado para sus pares de clase-media-burguesa. Si bien sus crónicas encarnan la negatividad de la modernidad, la amenaza que la propia norma social construye alrededor suyo como signo-frontera de su fragilidad, es también un reclamo por la compasión política para los sujetos minoritarios. Digamos que esto significa el plantear en su literatura un alegato ético que reclama reemplazar el *bien social* del humanismo liberal, por *lo mejor* para cada individuo en la medida de lo posible para los pauperizados militantes de las neoutopías mercantiles⁴. De este modo, la ilusión sentimental de la familia burguesa y su continuidad como especie encuentran en la *parodia camp* del embarazo o la maternidad travestis de personajes como Loba Lamar o Berenice la desnaturalización de sus afanes culturales de futuro; igualmente, la venganza de una izquierda diezmada por la bota militar se encarna vicaria en la figura prostibular de “La Regine de Aluminios el Mono”. Enamorada de un conscripto al que el velo romántico de un condón salva del contagio, Regine adquiere dimensiones mitológicas al prestarse para la consumación del deseo masculino compulsivo por la penetración. Parca coliza es en la crónica lemebeliana la encargada de infectar a aquellos entregados al placer coital del ano proletario. La trabajadora sexual usa su cuerpo como arma para vengar las asoladas militares en las poblaciones vecinas y en medio del esparcimiento del solar clandestino apurado por la urgencia de un sexo anestésico, captura los ardores de la incipiente adultez de los reclutas en el beso macabro del sexo desprotegido. “Entraban en su ano marchando vivos. Y salían tocados levemente por el pabellón enlutado del SIDA” (1996: 27). El imaginario medieval de la peste se despliega en toda su potencia para dar cuenta de un espacio nacional

⁴ Edelman, Lee. *Homographesis. Essays in Gay Literary and Cultural Theory*. New York: Routledge, 1999.

quebrantado por la infección. El contagio, como lo declara el propio autor en el epígrafe del libro, nos llegó como “una nueva forma de colonización” (1996: 4).

A sabiendas que la plaga es una luciérnaga errante por los arrabales de Santiago, una luminaria peligrosa que reemplaza el entumido alumbrado de sus callejones. La mortecina penumbra que apenas deja ver la miseria de trapos, cartones y rastros de furua donde patina el taco aguja de la Regine. La Loca que da un tropezón medio borracha, medio mareada por el AZT que tanto cuesta conseguir (1996: 25).

En estas crónicas, por medio del énfasis en el artificio lingüístico, además de proponernos una sensibilidad que repone a la muerte del lado del arte en lo de efímero e irrepetible del contagio, Lemebel esgrime un reclamo insistente por la imperiosa necesidad ética de ver en toda su humanidad al individuo que tenemos delante. El grotesco descomunal unido al barroco lingüístico es el estilete que cava en el canon literario nacional los intersticios de su *lengua marucha* para afirmar que aquellos a los que nos enfrentamos en la lectura no son monstruos o depravados sino sujetos que fantasean con las posibilidades imposibles de su normalización. Normalización que engendra en sus cuerpos la deformidad de su incapacidad de pertenencia dentro del *status quo* en el occidente liberal heterosexual. Lemebel nos presenta así una ética libertaria basada en el sexo consensual fuera de los marcos de la institucionalidad cuyo catastro subjetivo en este libro rebasa largamente los límites de la tolerancia liberal para el reconocimiento de derechos. Habrían de pasar más de quince años en Latino América para poder ver en un trabajo como el del documental argentino *Hotel Gondolín* (2005) de Fernando Escrivá, la lucha material por derechos de goce de ciudadanía sexual de grupos no cooptados por el sistema neoliberal. En este trabajo, por medio de una toma urbana de un edificio abandonado por un grupo de transgénero y transexuales vemos el comienzo de un exitoso movimiento político de reclamo por ciudadanía sexual en el que

las negociaciones por la incorporación de subjetividades sexuales subalternas a la cultura dominante no acaba en su mercantilización o esencialización heterosexual⁵.

Loco Afán es, sin embargo, el primer texto literario en Chile en el que la pandemia es vista desde una perspectiva cultural como un cataclismo social ideológico, e identifica de este modo el pánico colectivo que genera la persecución de la izquierda hecha por la dictadura como uno de tono sexual, característico de tiempos represivos. La sexualidad libertaria vista como la vía chilena al socialismo recorre las páginas de *Loco Afán* marcada por la demonización que de ella han hecho la dictadura y los gobiernos de la primera transición.

El tercero de sus volúmenes de crónicas, *De Perlas y Cicatrices. Crónicas Radiales* (1998), entra en la disputa por la memoria desde un lugar histórico anclado en su trabajo como locutor en la feminista Radio Tierra con el programa *Cancionero*. Desde este espacio Lemebel adelanta el impacto de los medios radiales en la representación de la intimidad de la memoria –colectiva o individual– en la esfera pública de la transición chilena. Será la versión ‘coliza’ del exitazo hetero del programa *Chacotero Sentimental* de la radio Rock & Pop, con el que el locutor-confesor Roberto Artigoitia, alias el *Rumpy*, va a abrir el secreto de la intimidad sexual de los chilenos a los *ratings* de sintonía de los nuevos tiempos de la demo-sexo/cracia. En las crónicas musicalizadas de *Cancionero*, Lemebel contrasta y devela en un pacto melodramático popular y femenino el pasado oculto de aquellos partidarios del régimen militar que en la continuidad de la negociación del disenso por la homogeneidad del

⁵ Pienso en el caso chileno, específicamente en la oferta laboral del alcalde Joaquín Lavín a prostitutas travestis de incorporarse a otros mercados de trabajo mediante la inscripción municipal en cursos de peluquería o cosmetología. Otros intentos ya tradicionales en la anulación del poder emancipador de ciertas subjetividades sexuales son los de la ghetificación de ciertos espacios urbanos comerciales destinados a transformar la diferencia sexual en plusvalía.

blanqueamiento optimista y piadoso se volvieron mudos cómplices del acuerdo neoliberal por medio de la proyección de sus nombres investidos de la ciudadanía que dan la fama de la pantalla y los titulares en la esfera pública mediatizada. Sus rostros y voces le prestaron cuerpo a la ciudadanía de los nuevos tiempos. Aunque también en este trabajo de reposicionamiento Lemebel tienta las aguas de un posicionamiento autobiográfico en las crónicas de las secciones “Quiltra lunera” y “Sufro al pensar”, en las que a través de la crítica de género a las masculinidades proletarias como ocurre en los textos “La Leva” y las tres primeras crónicas de “Soberbia calamidad, verde perejil” imposta un narrador más cercano a sus propias vivencias.

Sin embargo, como hemos advertido al comienzo de este trabajo, la escritura de Lemebel va a refundar su punto de subjetivación al inaugurar con los libros de crónicas *Zanjón de la Aguada* (2003) y *Adiós mariquita linda* (2004) un cero histórico desde las narrativas de la memoria personal-familiar. Lemebel sigue aquí la tendencia de numerosos trabajos contemporáneos en los que las dimensiones subjetivas e íntimas de sus relatos van a articular el lugar de la cohesión social con un lazo que ya no responde a las ofertas colectivas de identificación. Es debido precisamente a esta dinámica presente en la obra de Lemebel que resulta pertinente abordarla desde la variación subjetiva que acompaña a los procesos históricos para el individuo. Hecho este claramente observable en el devenir textual del sujeto de la crónica lemebeliana. Preguntarnos por la manera en la que los sujetos se producen, cuáles son los ideales culturales que los guían en esa tarea, y cómo, finalmente, son mediados por las ofertas narrativas de los medios de comunicación masiva constituyen problemas fundamentales para ser estudiados y discutidos en el ámbito del análisis de la obra de Lemebel en este segundo periodo. Son estos asuntos, creo, los que nos pueden explicar, en parte, los peculiares procesos de transformación en la esfera pública y privada por los que atraviesa hoy Chile después de cuatro gobiernos transicionales consecutivos. La inestabilidad de los modos de producir y organizarse que los individuos han desarrollado en este

último tiempo se explica en este trabajo como un cambio en las ofertas culturales de construcción de sujeto. Agrupadas en torno a una posmodernidad liberal, distinguida por un acendrado índice de individuación, estas ofertas entran a combinarse con otros factores presentes en el período que nos ocupa. La disolución de las narrativas históricas, el cambio en el estatuto de la memoria, la mediatización de la esfera pública, la alteración en la consistencia simbólica del punto de subjetivación y la pérdida de consistencia de la institucionalización imaginaria del Estado y sus instituciones se traducen en el debilitamiento del lazo social con el consecuente riesgo de anomia social. El espacio para elaborar el ideal de sujeto, de acuerdo con nuestra propuesta, va a situarse en la distancia fantasmática que resulta del efecto de su retracción del dominio de lo simbólico. La memoria y la moral van a ser los discursos más afectados por este fenómeno. Ambos tuvieron, en el periodo anterior —en la obra lemebeliana y su par histórico—, la función de restaurar los lazos, ya en la de una historia colectiva o en las del tejido valórico. Tal ocurrió con los discursos de lo nacional-militar durante la dictadura y con los de lo nacional-global en democracia. Diríase que sociedad y Estado se dieron la tarea de construir una nueva moral para la nación moderna, proyecto del que Lemebel fue agudo testigo opositor. La articulación política de este modelo, en una esfera pública medial, les permitió administrar las diferencias producidas en la vida social. Regularon el multiculturalismo, las políticas de la memoria, el poder expansivo del proyecto neoliberal y su inserción en el marco político consensuado de la transición. Acompañados desde 1991 y hasta 2001 por la vigilancia punzante de la crónica de resistencia de Pedro⁶.

Estos fenómenos de modificación y acomodación de la subjetividad de los ciudadanos que han sido aplicados no sólo en nuestro

⁶ Revisar: Blanco, Fernando. *Desmemoria y Perversión. Privatizar lo público, mediatizar lo íntimo, administrar lo privado*. Santiago: Cuarto Propio, 2010.

país, sino que quizás puedan también hacerse extensivos al resto de las memorias estatales genocidas asociadas con los reacomodos subjetivos de los individuos en su reconstruir afanoso de un lugar en el espacio público común —pienso en los trabajos documentales de Albertina Carri para Argentina, José Padilha para el Brasil, o Camila Guzmán en el caso cubano— en una América Latina cuya biografía ha quedado marcada por el terrorismo político y económico producido con el advenimiento y posterior crisis de la institucionalidad simbólico-imaginaria del Estado-nación en tiempos globalizados.

Lemebel en primera persona plural

La producción discursiva de Lemebel de la primera etapa ha sido particularmente efectiva a la hora de explorar las contradicciones del liberalismo económico y político: por ejemplo, las contradicciones entre liberalismo político y Derechos Humanos, la falta de garantías ciudadanas propuestas por la democracia liberal, o las tensiones entre apertura e individualismo en el consumo, por un lado, y la estricta regulación social y reproducción o agravamiento de las diferencias de clase, por otro. Su trabajo narrativo y visual no sólo ha puesto en escena el inmenso costo social pagado por la población civil frente a la modernización del país, sino también la escalofriante afinidad existente entre la moral instrumental de la modernidad estatal chilena —superación de las diferencias por el consenso—, los procesos económicos que la ratifican y las tecnologías comunicativas que la reproducen, para concluir con la alienación casi absoluta de aquellos que se identifican e individualúan por medio de la oferta de participación del modelo del consumidor biografiado por el espejo del mercado.

Es desde esta última observación que su obra reviste un especial interés en la perspectiva de análisis de las narrativas disponibles en la cultura del desarrollismo chileno individualista, para la cons-

trucción de la interpelación, identificación y reconocimiento que se ofrece a los sujetos pertenecientes a las capas medias y populares, al proletariado urbano homosexual, a los colectivos de mujeres, y a la pauperizada clase media trabajadora.

La capacidad de restituir una vida subjetiva, al ofrecer narrativas alternativas a las de la modernidad patriarcal autoritaria y católica para la constitución de subjetividades individuales e históricas, es uno de los aciertos éticos/estéticos de su propuesta narrativa. No sólo como mero testimonio que reclama frente a la justicia ordinaria la falla del Estado para administrarla, sino frente a la necesidad de restituir una identidad y una conciencia de clases a los millares de compatriotas alienados por la venda mercantil que ha adelgazado la memoria hasta los límites mismos de la pantalla televisiva. Incluso nuestra historia ha devenido objeto suntuario de consumo para los ciudadanos partícipes de una democracia articulada en y por los medios de comunicación.

Si una cosa es la obra de Pedro Lemebel, ésta es permitir a los sujetos lectores reconocerse en el gesto de constituir una vida por medio de la escritura que él construye y que ratifica para su audiencia como el único medio posible para denunciar. ¿Qué más podemos disputarle al Estado que aquello que nos hacía reconocibles para los otros y para nosotros mismos?, ¿qué más podemos llevarnos de este mundo que la certeza de haber vivido y poder atestiguar esa posesión?, parece preguntarnos Lemebel al final de cada una de sus crónicas. Lo digo convencido, no sólo en relación con la creación del lazo social y el lugar que ocupa la propia subjetividad en medio de un proyecto de sociedad, sino también en relación con la propuesta divergente que el género de la crónica adquiere con Lemebel. El gesto de desafío que le hace a la novela y a la historia embebidas de la textualidad retórica del mercado (despolitizada) se basa en su negación radical de evasión frente a la responsabilidad política como sujeto que exige la presencia del Otro, el Estado, que operará como detonante para que este discurso político se perfile en la esfera pública con mayor fuerza. De esta forma, exige no sólo que

se pacte y reponga una legalidad ausente para un individuo o un grupo bajo una circunstancia política determinada, como la de las muertes masivas –delito reconocido jurídicamente por las Naciones Unidas a partir de la declaración de Derechos Humanos de 1948–, sino que instale y sostenga al Yo en actitud de confrontación con este Estado genocida, el transnacional o el nacional de turno, obligándolo a comparecer al ágora que la lectoría diseminada y múltiple que los medios de reproducción masiva –revistas, periódicos, radio y televisión– construyen alrededor suyo. Esta función beligerante de actuar como *sitio mediático* –como acecho y como lugar– de la escritura cronística, debido a su alta reproductibilidad, la inmediatez de la oralidad, su extensión y el bajo costo en medios, es otro de los rasgos peculiares que Lemebel le ha añadido al género, que se suma a lo afirmado por Beverly y Yúdice, así como Spivak, en tanto la *crónica-testimonio* permitiría la visibilización del verdadero Yo latinoamericano –en oposición al horizonte de expectativas alegórico y triunfalista del Boom⁷– junto con la posibilidad de representación de minorías excluidas de los procesos de modernización patriarcales. Puestos frente a frente la verdad histórica documentada y la ficcionalización, el sujeto testimoniante –una figura textual elusiva y refractaria a los contratos genéricos: la Loca– inventa una versión que no es probada por fuentes inmediatas sino por la ética que subyace a la fe presente en la narración de una experiencia⁸. Es la propia enunciación del trauma en un relato/fanstasma donde quien nos narra la

⁷ Para ampliar esta discusión ver Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.

⁸ Me refiero al episodio, citado por Soshana Felman y Dori Laub en *Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening* y *An event without a witness: Truth, Testimony and Survival*, en el cual una sobreviviente de uno de los campos de concentración se refiere en su narración testimonial a cuatro chimeneas humeantes de los hornos crematorios, cuando de acuerdo con otros ‘testigos’ históricos existía nada más que una en la realidad factual.

experiencia lo hace desde la propia *performance* de la violencia sufrida. Lemebel mismo, desde sus comienzos en la *performance* urbana, pasando por la mediática y finalmente como cronista, produce ese *fantasma* de la historia oficial chilena en todas y cada una de sus apariciones públicas, y se le ha exigido seguir ocupando hasta el día de hoy ese lugar vicario por los *desaparecidos*.

En particular, Lemebel se hace eco en la segunda etapa de su trabajo de la parcial inclusión de los sujetos minoritarios en las narrativas de la memoria, las de la violencia, la transacción y el consenso. Su falta de identificación ideológica y cultural con la hegemonía moral y política de la transición impidió que pudieran reconocerse como actores sociales colectivos. La consecuencia de esta exclusión, en conjunción con la progresiva privatización de los imaginarios público y privado, deja como oferta privilegiada de identificación aquella dinamizada por el mercado. La caída de la memoria, como sostén simbólico privilegiado, impide el anclaje de los sujetos en lo social. Se intensifica el adelgazamiento progresivo de la ideología del estado de bienestar como referente imaginario y lo propio sucede con el fortalecimiento de una esfera pública medial de alta transitoriedad epistémica, una esfera en la cual la volatilidad de los contenidos circulados produce un debilitamiento progresivo de las ofertas de identificación.

Las narrativas de la identidad circuladas como data están marcadas temáticamente por un alto índice de mostración de la intimidad de los sujetos, así como agrupadas bajo categorías como exhibicionismo, sexualización, revelación⁹. La información de consumo popular-industrial presente en libros, revistas, periódicos, cine, televisión, radio, juegos computacionales, etc., carece de la consistencia

⁹ Para una discusión ampliada sobre esta hipótesis revisar el excelente libro de Brian Mc Nair *Striptease Culture. Sex, Media and the democratisation of Desire*. London: Routledge, 2002.

ideológica necesaria para producir una interpelación, tornando todo acto de elaboración subjetiva evanescente en el presente continuo de la sociedad de la información. La privatización neo-desarrollista exagera no sólo el individualismo de los sujetos, resabio liberal moderno, sino que extrema entonces su necesidad de interpelación. Lanzada ésta al vacío de la pantalla o al espacio acomodaticio de la economía libidinal del mercado, los sujetos más radicales optarán por la retracción imaginaria, escapando de la contra-ideología del consumo industrial que marca a la esfera mediática. La interpelación ocurre ahora al interior de un espacio formado por la distancia que media entre el imaginario y las ausencias narrativas en las cuales renunciarse. En el *Lemebel* de la segunda etapa encontramos ambas salidas. La del mercado como oferta de estructuración simbólica y la de la perversión como salida imaginaria. A diferencia del momento anterior de su obra (1995, 1996, 1998), en el que la ideología funcionaba como el sostén narrativo para el trabajo de elaboración del Yo de la crónica y el tejido simbólico de la memoria proveía la localización posible del reclamo del sujeto revolucionario-homosexual en su función de testigo-intelectual, su segunda etapa se manifiesta conjuntamente con el cambio de las condiciones reales de existencia para el sujeto. *Lemebel* no se haya en el mismo presente dictatorial sino en el presente producido por la ideología del mercado de la democracia de los acuerdos.

Tal y como nos propone Poblete en el ensayo incluido en este volumen, a propósito de la discusión sobre el reposicionamiento de la voz autoral y de sus estrategias de legitimación en lo público, *Lemebel* ha efectuado un desplazamiento desde una conciencia utópica, que realizaba una determinada reflexión sobre la hegemonía, a otra. La banalización del segundo momento hecha por gran parte de la crítica sobre *Lemebel*, en virtud de cierta lectura que pone estos contenidos privados como secundarios a la “gran tarea” de denunciar formas de dominación y los privilegios adyacentes a ellas en el Chile de la post-dictadura, no se detiene en la importancia de la elaboración de los contenidos de la vida privada como los de una

experiencia histórica singular en la cual lo genuino verdadero del gesto de vocación política es justamente dicha carga vivencial.

Las experiencias contemporáneas con la sexualidad han demostrado que ésta, más que situarse en el paradigma del ocultamiento como pensaban los teóricos de la diferencia sexual, se ha desplazado hacia el centro mismo de la hegemonía. En la actualidad, la mostración es el resorte principal de su inscripción social. La ciencia, de mano de las tecnologías comunicativas, ha producido una narrativa de la sexualidad que, independientemente del objeto de goce, se nos presenta como un paradigma liberado y resuelto, en el que no queda más espacio para la revuelta que la confrontación con el consumo y la estadística. En contra de esta regla de aceptación multicultural, Lemebel en primera persona nos propone observar la figura del perverso entendida como un constructo que posibilita el sostén de lo social. Su escritura, en particular a partir de *Zanjón de la Aguada*, pasará a denunciar ahora no los atropellos sociales producto de un determinado modo de desarrollo, sino los modos de goce de todos y cada uno de los ciudadanos viviendo al interior de este modelo.

A pesar de reconocer una menor densidad en la elaboración literaria de sus crónicas y cierta simplificación de las posibilidades del género cronístico, la prosa de Lemebel en estos dos libros revisa los modelos del sadomasoquismo y el sadismo amorosos, en tanto ayudan a pensar sobre los límites y contratos psíquicos y corporales por medio de los cuales se actualiza la ley individuada del liberalismo. Además, permiten escapar de las constricciones sociales de la normalización del sujeto denunciando que las ofertas ideales para construir el Yo funcional al proyecto contemporáneo del liberalismo están organizadas en gran parte en torno a la idea de la autodeterminación soberana *in extremis* de las pasiones. Esta elección del sujeto de la crónica lemebeliana ya estaba presente en los tres primeros libros (*La esquina es mi corazón*, *Loco afán*, *De perlas y cicatrices*). En esas entregas, sin embargo, la construcción sadomasoquista de la Loca se inscribía en la transacción económica entre individuos con

diferentes conciencias de clase. Tal como sostiene Diana Palaversich en el texto que reproducimos en este volumen

[d]esde su mismo nombre, la Loca se revela tanto como una categoría de identidad subversiva en la cual la identidad del género se ha vuelto ininteligible, como una categoría que pone en peligro el concepto de una irreductible identidad gay. Lemebel no centra su interés en las locas por ser representativas de todos los homosexuales sino por el hecho de formar parte del segmento homosexual que por su conspicuidad provoca el mayor rechazo y discriminación no sólo por parte de la sociedad heterosexual sino también por parte de otros homosexuales (Palaversich, XXX).

De este modo, la Loca explora las contradicciones entre la ideología masculina de la heterosexualidad compulsiva y las de una homosexualidad discursiva de cuño postcolonial; las fisuras de las identidades sexo-genéricas ante la urgencia del deseo o su domesticación por los mercados informales de la compra y venta del sexo proletario-burgués.

Sea cual fuera el escenario social urbano escogido por Lemebel, el de la post-dictadura, el del post-golpe, el post-SIDA o el de la post-democracia de los medios, los sujetos-objetos envueltos en las historias amorosas de sus crónicas acaban todos respondiendo a la misma lógica sexo-subjetiva impuesta por el deseo erótico del cronista. Encuentros marcados, sin embargo, por la negociación, represión o permisividad de los deseos¹⁰. Curiosamente, Lemebel responde a la razón de mercado de la ideología capitalista en ambas etapas de su trabajo literario con crónicas en las que el contrato sadomasoquista reporta

¹⁰ Revisar en especial las crónicas “Las Amapolas también tienen espinas”, “Las Locas del verano Leopardo”, “Como no te voy a querer”, “Escualos en la Bruma”, de su primer libro; “La Regine de Aluminios el Mono”, “Carrozas Chantillí en la Plaza de Armas”, de su segunda entrega; “La Iniciación de los conscriptos”, de *Zanjón de la Aguada*.

las relaciones sentimentales que el narrador-cronista protagoniza con sus personajes: no sólo en tanto las posiciones de poder que adoptan la Loca y sus pares sexuales-masculinos, sino en las operaciones de negociación a las que someten el ejercicio desregulado de los impulsos eróticos propio de los mandatos neoliberales en los teatros sadomasoquistas¹¹. Zygmunt Bauman plantea la sospecha pre-industrial acerca de los impulsos y anhelos individuales. Para él la permisión de los “antojos y caprichos: el comportamiento espontáneo, o falta de motivación trascendente, se consideraba peligroso para la conservación del orden [social]” (Bauman, 229). Siguiendo esta advertencia que prefigura la instrumentalización de los deseos por la racionalidad del mercado, Bauman aventura el momento post-capitalista en el que vemos la confluencia de los principios antagónicos de realidad y de placer en el mercado. Desde su mirada, la búsqueda de placer “podría convertirse en el instrumento principal (y suficiente) de la conservación del orden [...] en la sociedad de consumo” (Bauman, 230).

En los dos últimos libros de crónicas de su segunda etapa –*Adiós Mariquita Linda* (2004) y *Serenata Cafiola* (2008)– es donde podemos percibir cómo la declinación subjetiva de Lemebel cambia desde aquella en la que el teatro sadomasoquista de sus primeros textos le permitía exhibir los modos de la dominación masculina por medio de la sobre-identificación de la narratriz con las posiciones de sumisión masoquista de los sujetos femeninos aceptadas por la cultura hasta las crónicas autobiográficas en las que la “puesta en escena” es ahora la de las fantasías masculinas de sumisión y control por medio del valor material y simbólico de su persona pública. Conuerdo en este punto con la posición crítica de Juan Poblete en su texto, pero agregó que la razón de su inserción intelectual-popular como sujeto político de

¹¹ Bernardita Llanos trabaja esta propuesta en clave psicoanalítica en su artículo “Masculinidad, Estado y Violencia Neoliberal” (2004) cuando discute las posiciones enunciativas y sus implicaciones subjetivas en “Las Amapolas también tienen espinas”.

derechos en el mercado mediático y editorial cobra efectividad sobre su trabajo literario en tanto modula cambios en sus elecciones estéticas. Por ejemplo, en la supresión del discurso *gay-camp* como forma de contrarrestar la esencialización de las posiciones identitarias sexuales. Este cambio en su posición como sujeto, a la vez que en su poética escritural, le posibilita llegar a instalarse desde la autonomía otorgada por el éxito en un lugar que de por sí resulta ambiguo. Esto sólo se entiende en tanto nos fijemos en la posición alternada de víctima-victimario/dominador-dominado del nuevo pacto sadomasoquista presente en sus textos posteriores. En ellos observamos cómo la relación amorosa-sentimental entre el narrador autobiográfico y sus vínculos eróticos con los *forasteros* es equivalente a la de la administración de las modalidades de intercambio de libertades adquiridas por la oferta de goce contemporánea en el contrato cultural del sadomasoquismo liberal. Esto es observar la integración de los modos del goce a las reglas del intercambio del contrato sexual del sadomasoquismo.

Lemebel ha tornado a la elaboración de su experiencia amorosa en la crónica. Retomando la novela-folletín rosa de *Tengo miedo torero*, el cronista revitaliza el pacto con la femenino ofreciéndonos géneros de la intimidad como soporte de su escritura, ejercitando con ellos la inmensa variabilidad de la crónica misma. El formato amoroso de estos dos libros, en particular de *Adiós mariquita linda*, le permite tentar otras avenidas de interpretación para los cambios en la subjetividad post-dictadura. Nos referimos a aquellos directamente relacionados con los imperativos del mercado. En este segundo Lemebel el mandato de liberalización de los impulsos y las fantasías (sacar el romántico del clóset) le permite cruzar el límite militante que antes le imponía la ideología proletaria revolucionaria. Ahora trabaja con igual certeza y profundidad los problemas derivados de “la precariedad inherente a la vida dedicada a la búsqueda de placeres y distracciones”, siguiendo a Bauman (230). Precariedad que en nuestro autor no sólo apunta a denunciar las condiciones materiales de vida en las sociedades contemporáneas latinoamericanas, la chilena en particular, o sus falencias democráticas, sino a

relevar nuevas formas de dominación a través de la explotación del tema melodramático de la fantasía amorosa homosexual.

Adiós mariquita linda. Lemebel vuelve a la primera persona

En *Adiós mariquita linda* el cronista cede el lugar de la vindicación e interpelación subjetiva estatal a la del cronista de la desdicha amorosa vehiculizada por la economía de subsistencia de lo que Perlongher llama “el lumpensinado”. El sujeto textual aparece debilitado en su labor como documentalista de la historia nacional en un gesto de abandono de la trinchera de la denuncia para concentrarse en la desclasificación de un archivo de memoria menor, el de su entrañable y conflictuada sexualidad.

Es con éste, su quinto volumen de crónicas, que Lemebel incursiona decididamente en la escritura de la sexualidad. La vida privada es fuente aquí de interpretación política, no en el sentido de las políticas de la memoria por las que se ha hecho respetado, sino por las de la experiencia radical que exhibe su propia ética. En estos textos la reflexión descansa sobre la problematización de la moral sexual dominante, combinando en sus textos las miradas antropológicas de sus dos primeros libros —una etnografía de los intercambios eróticos de la subcultura urbana gay— con una mucho más cercana al relativismo cultural y al psicoanálisis en la que destacan los cambios subjetivos del cronista-protagonista de estos relatos. En cada uno de los cuadros sentimentales que nos presenta el volumen¹², la filosofía del “yire” nos informa de la educación erótica de un homosexual

¹² El trabajo de este libro “cronicar el norte” (216) atestigua también el reconocimiento oficial traducido en la ayuda gubernamental recibida a través del Consejo del Libro y la Lectura para la consolidación del proyecto.

cincuentón cargada con toda la tragedia del envejecimiento y los costes del vagabundeo prostibular y promiscuo del sexo pagado¹³.

Las posibilidades que el mercado del sexo le otorga a las urgencias del cuerpo aparecen inscriptas en las regulaciones culturales que las manejan en los mundos de las culturas homosexuales urbanas. Lemebel trabaja el impacto de la dimensión económica de los circuitos prostibulares sobre la subjetividad individual. Su producción cita en cierto modo el trabajo del argentino Néstor Perlongher –primero el de la antropología de la prostitución masculina hecho en la ciudad de Sao Paulo publicado como *La Prostitución Masculina* (1993) y en segundo lugar a su trabajo cronístico, en *Prosa Plebeya* (1997). A diferencia de la reflexión de Perlongher, no sólo en términos del espesor académico de la reflexión del primero, en la crónica lemebeliana las circunstancias que rodean los patrones conductuales del mundo de los *nómades urbanos* se entremezclan con el de las migraciones transglobales de los últimos diez años. Coinciden ambos en el diagnóstico de Perlongher en que hay un cierto “impulso nómade [...] la fuga de la normalidad (ruptura en acto de la disciplina familiar, escolar, laboral, en el caso lúmpenes y prostitutas; quiebra de los ordenamientos corporales) abre un campo minado de peligros” (39) junto con “masas de adolescentes desterritorializados por la miseria, aminorados por la edad” (45). Camadas de jóvenes desempleados acechan los enclaves urbanos en busca de un trabajo. Provenientes, en la crónica romántica de *Mariquita*, en su mayoría del norte y sur chilenos y del Perú, estos migrantes adolescentes entran en los circuitos urbanos de integración siendo absorbidos por todo tipo de mercados informales.

Lemebel decide volver a la *Esquina* para repreguntarse por la ciudad de Santiago, esta vez por sus habitantes más noveles, utilizando

¹³ El sentimentalismo con que se tiñen sus relatos afectivos despegas de su proyecto de novela *Tengo miedo torero*, presentándose de una manera más acabada en el trabajo de *Adiós mariquita linda*.

como material de archivo su experiencia personal con estos jóvenes, impelido por un nuevo flujo de circulación del deseo que rebasa al del mero caminante de los primeros textos. Lemebel circula ahora no sólo por la ciudad concreta, apisonando su arquitectura, recorriéndola en la urgencia taco aguja marica, sino que deambula como oferta-mercancía por medio de las avenidas simbólicas de los medios que lo han consagrado.

Otro cronista latinoamericano me comentó alguna vez, al preguntarle por su éxito amoroso en la medianía de la edad, que el “poder embellecía” y que nunca antes había sido tan popular. Aunque la modulación subjetiva del narrador-cronista en Lemebel ya no responde a la del intelectual-obrero-homosexual, rasgo compartido con la generación que luchó con la política de los discursos estéticos, aún puede ser interpretada como beligerante, en tanto es la de un sujeto en el que el proceso de individuación adquiere claros ribetes socio-sexuales. Si antes el trabajo intelectual del cronista lo humanizaba desde su reclamo por la diferencia político-sexual, en este nuevo trabajo la diferencia incorpora el vector etario, la condición post-global de los migrantes y los nuevos contratos subjetivos en la arena trans-democrática chilena.

El reclamo hoy sirve para mediar exactamente el proceso inverso: la política no es el fin, pues ya no existe como oferta, retractándose el individuo a los dictados plurivalentes del goce dictado por el mercado; en este caso específico, al registro del testimonio amoroso de los migrantes urbanos nacionales y extranjeros. La crónica explota otra de las posibilidades expresivas del género al destacar el componente autobiográfico en la superposición de las primera persona autoral y textual. Si antes el compromiso narrativo era el de la vanguardia revolucionaria articulada en la pertenencia e identificación de Lemebel con las sexualidades proletarias, subalternas y minoritarias, ahora su reconocimiento viene de la mano de la contradicción entre la experiencia transnacional del éxito y el fracaso sentimental local. Sujeto colectivo, resabio de la deflación utópica revolucionaria en la primera etapa, Lemebel retoma la posición

masoquista del sujeto individual de la inflación del yo postmoderno. Un sujeto cuyo horizonte ideal de identificación erótica radica ya no en la aserción de su primera etapa de que “todos los hombres están disponibles para relaciones homoeróticas, incluso cuando la mayoría de ellos defiende el estándar heteronormativo vía la persecución violenta de esos mismos *maricones* con los que están teniendo relaciones homosexuales” (Foster, 130), sino en lo que entiende desde una posición de una nueva sujeción. Sujeción determinada por la compra y venta de su plusvalía autoral a la vez que determinada por su extrema lucidez. Es esta última característica la que lo pone del lado masoquista al producir arreglos eróticos cuyo destino rezuma el terror de la normalización. Dice Lemebel en *Adiós marikuita linda* “alguna convivencia gay y burguesa se veía venir, y los dos nos aterramos de ese futuro. Por eso después de un tiempo de Penélope esperante, guardé su letra de rap, sus dibujos graffiteros y, noctámbula como siempre, regresé al callejón insomne de las marilobas” (36). Queda claro entonces que la posibilidad de elegir –un acompañante, sexo apurado o maternal compañía– equivale al acto de imaginar un lugar de pertenencia y reconocimiento anclado en la compra de la juventud perdida gracias a su nuevo estatus.

Lemebel cronista se plantea en los textos a sí mismo como un punto de inflexión en la ecuación de la oferta-demanda, punto que reconoce el poder de la oferta imaginaria para la materialización del amor romántico: “En la mañana, el despertar solo y desmadejado sobre la cama revuelta me hizo pensar que todo había sido un sueño, pero encima del televisor encontré el guante vacío de un condón y su carga láctea. Pude llorar pero no lo hice. Otro amor perdido, me dije” (27). A pesar de ser reconocido como escritor y validado en ese lugar, su sexualidad inclemente con el éxito lo obliga a volver a los circuitos del intercambio para una y otra vez fracasar en la fantasía que la transacción le promete. En este fracaso narrado una y otra vez en sus dos últimas entregas ya no resuena el triunfalismo implícito detrás del éxito de la seducción de un heterosexual. Por el contrario, las crónicas muestran con cierta detención las operaciones mediante

las cuales la fantasía, erótica o no, demuestra la condición siempre perversa del ideal imaginado. La potencia de normalización respecto de una posible homosexualidad construida a base de una retórica sentimental en las últimas crónicas de Lemebel —una que lo habría empujado en el éxito del consumo rosa— no se presta tan fácilmente a dicha reducción. La connotación homofóbica de que la retórica comercial en Lemebel apaña su éxito no es más que el intento por sustituir la pasada denigración hegemónica del escritor por la de su consumo como *best seller*. Es el potencial lingüístico donde subyace aún el poder de su intervención crítica.

La discontinuidad en los relatos, fragmentarios en su mayoría, marca un tipo de subjetividad inaudito en la producción literaria chilena. Este cronista amoroso de las micro épicas sentimentales —las que en más de un modo nos recuerdan la picaresca española y el *Bildungsroman* alemán— avanza sobre el archivo nacional no sólo desde la intimidad o el particularismo de lo privado, sino que se desagrega de la gesta colectiva de su primera etapa para poner el trauma de la dictadura no como una causa para la historia sino como una causa para el goce. Su goce hecho no de represiones o supresiones narrativas como los relatos oficiales que documentaban la historia chilena de un Estado en busca de reivindicación histórica, sino el goce de producir en sus crónicas un exceso no simbolizable para las narrativas identificatorias neoliberales. Esta causa, la del deseo errante de la “insomne del callejón de las marilobas” (2004: 36), marca para el sujeto la protección necesaria para poder producirse en contra y a favor de su acontecer discursivo —la crónica, la Historia— al cuestionar los soportes materiales y de contenido del mismo género, hasta llegar a reconocerse en la incuestionable soledad de la prisión *virgiliana* de vernos presos de nuestro deambular enamorados de los *forasteros*. Antes las tramas culturales y urbanas de la memoria chilena minoritaria; ahora los testimonios de los protagonistas de esas nuevas maquetas urbanas del desarrollo. Es justamente en los relatos de su segunda etapa creativa donde Lemebel lucha dentro de esta serie dialéctica por producir una serie simbolizable, fuera de

la economía significativa cultural del mercado, en busca de una ley que organice la experiencia de la inquietante libertad combinatoria, otorgada por un presente polivalente para el goce. El sujeto cronista, desde esta perspectiva de análisis, desmonta la idea de pensar el sistema sexualidad-cultura, solamente ligado a archivos históricos o de la experiencia concreta de los sujetos-pícaros, educandos o perversos. La gran contribución de los textos de esta segunda etapa radica en la posibilidad de pensar el tipo de constructor subjetivo existente entre los sujetos-objetos amorosos de Lemebel y su propia experiencia como sujeto del pacto de goce. Lemebel actúa contra el único real obstáculo para su realización subjetiva. El amor está en contra de la realidad, tanto de la realidad de mercado como de aquella simulada en los medios. Sus crónicas proponen escenarios amorosos mediados por pactos perversos, los cuales hemos querido llamar sadomasoquistas por la evidente dinámica implicada comúnmente en ellos. Estas propuestas amorosas ocurren entre dos autores. No está sólo el cronista desengañado o astuto, pícaro o seductor, sino también están presentes sus pares adolescentes, caminantes o parias. Sujetos en busca de un intercambio que precisen de la fama del escritor y se proponen dispuestos a pagar el precio de su inclusión en la circulación pública de sus *affaires*.

Lemebel conoce el futuro de antemano, sin embargo, el contrato sexual acordado se construye sobre la mascarada amorosa que reproduce los dictados de ambas partes del contrato. Tal y como lo plantea Gilles Deleuze en *Masochism: An interpretation of Coldness and Cruelty* (1971), el masoquismo es relacional y dialéctico pues incorpora activamente a ambas partes en una relación donde cada uno de libra de su destino en la relación objetual que establecen. El destino no es otro que el del mundo real, el mundo del trabajo. Trabajo de sujeto que resulta extenuante de acuerdo con las ofertas del liberalismo moderno. Individuación extrema en la que la libertad se percibe como condena. A cambio de dicha ligazón psíquica, intensificada por el hecho de tener que producirse como un escritor de éxito y quizá también como un homosexual de mercado, Lemebel

vuelve a apelar a la posibilidad de un destino trágico e incompleto, constituyente principal de su identidad en consonancia con la ilusión de la satisfacción de mercado. Esto es producir relaciones de intercambio basadas en el valor de cambio del trabajo producido por los individuos, en donde es claro que no es necesario el reconocimiento del otro, sino sólo de una parte o segmento del cuerpo material o simbólico del otro, tal y como lo demuestra Jean Franco en su ensayo incluido en este volumen, en relación al poder metonímico del pene¹⁴.

Los modos del goce

En este trabajo hemos venido proponiendo al sujeto cronista como alguien que habla de sí mismo para ocupar un espacio en la vida social afectiva de su comunidad, desde donde su propia creación como subjetividad narrada radicaliza el espacio urbano para disputárselo al autoritarismo heterosexual, militar y capitalista. La mirada sobre el espacio-cultura, en especial sobre el casco urbano y los códigos sociales de los intercambios eróticos entre individuos del mismo sexo adquiere un valor político en la medida en que estas formas nos perfilan el paisaje artificial de los modos de convivencia y producción cultural burgueses. La politización de la escena pública que esta obra provoca es lograr que el sujeto alienado en y por la

¹⁴ Una de las secciones excepcionales del libro, en la que esta idea del pacto sadomasoquista como mascarada amorosa entre el cronista y sus amantes se observa mediada por el discurso amoroso experiencial, es la titulada “Bésame otra vez Forastero”. En ella –cuatro cartas que cubren seis años de una posible relación del cronista– Lemebel escribe algunas de sus mejores entregas. Los rasgos masoquistas de los textos guardan relación con la mutilación del cuerpo del amado, en particular en la segunda carta.

cultura estatal democrática, global y multicultural logre desasirse de la sujeción de horizontes que ésta le impone, al poder identificarse con múltiples y distintas posiciones enunciativas para conseguir que “aquello que nos retiene en la barbarie, lo que nos hace conscientes de nuestro compromiso social” (Blanco, 2004) actúe como el sedimento nutriente de sus textos y sus públicos.

La condición fantasmática de las narrativas neoliberales queda de manifiesto en el trabajo del sentimentalismo amoroso que Lemebel nos propone en su texto “Mariquita”. Ya sea en la voz del Wilson, el José o la de los chicos del norte, Lemebel actúa lo que uno de sus amantes denuncia como acusación y reclamo despechados “Usted es un cobarde....Sabe, usted es pura literatura” (2005: 73). El cronista se entrega/nos entrega una serie de fantasías despersonalizadas en las que el cuerpo no es más que un caleidoscopio de imágenes fragmentadas, acolchonadas en su desesperación por metáforas blandas con las que Lemebel apela a mundos musicales, de películas, hogareños o culinarios para encontrar un apoyo para su compulsión deseante. El cronista levanta de este modo una toponimia romántica que recorre la geografía del país espoleado por su fama, movimiento en el que se entremezclan el deseo sexual del homosexual nómada que ha rebasado los límites capitalinos y el acendrado cálculo del valor atribuido a cada una de las consumaciones del ardor amoroso. La declinación del sujeto lemebeliano de estas crónicas podría adjetivarse como el del intelectual-errante para quien los puntos de fuga de la libido coinciden con las fantasías sentimentales de quien se autorrepresenta como “una perra canosa, rastreando los rincones orinados por si percibo en el rosal del aire la huella herida de su bamboleante caminar” (2005: 36).

Visiblemente diferente de las funciones adjudicadas a la crónica de sus primeros tiempos, el narrador de estos relatos ha construido en su trayectoria como figura pública una distancia que antes no encontrábamos en sus textos. Lemebel responde ahora –aunque no en todas las crónicas, sino sólo en aquellas que implican un encuentro amoroso– con una insalvable barrera social que remarca las

diferencias constitutivas del sexo pagado; por una parte la atmósfera pederasta, y por otra la tensión y ansiedades de diferencias de clase que el intelectual-cliente adquiere por los contratos sexuales que va a activar con los muchachos, merced su fama y la promesa de posteridad para los futuros protagonistas de sus entregas.

Pensando en una conclusión provisoria para este ensayo, quisiera deslizar una posible hipótesis para futuras lecturas de la obra de Lemebel. Si el discurso es el lazo social fundado en el lenguaje, su pérdida es también la capacidad de hablarlo. Lemebel con su escritura pretendió, al unir la política de la diferencia sexual a la política de la memoria, al criticar las intervenciones mediáticas con la explotación de nuevas formas de autoría y lectoría, permitirnos repensar formas de intervención ciudadana más allá de las condiciones de participación dadas por el modelo de la democracia neoliberal; esto es, reponer un lugar para el sujeto disidente. No es en este sentido que la desmemoria hubiera sido un pasaje obligado para la democratización automática de la hegemonía en la dimensión social, es decir, que baste la introducción de un término disonante —una versión de los hechos— que obligue a la reformulación de los modos de producir la política, sino más bien es que permita, como Lemebel lo hizo, percibir otros modos de entender la legalidad posible de una narración, es decir, postular una forma pública del contar. En esta línea de pensamiento, lo que resulta realmente inquietante para dimensionar sus últimos trabajos es constatar cómo la figura de autoridad pública en la que se ha convertido media un neo-testimonio/crónica que provoca entre los individuos lectores la desazón de no haber sido escogidos. Difícil tarea la de este cliente-intelectual: mantener su propia demanda en sintonía con todos y cada uno de los goces que la cultura post democrática nos propone.

Bibliografía

- Avelar, Idelber. *Alegorías de la Derrota: La Ficción Postdictatorial y el trabajo del Duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- Bauman, Zygmunt. *La Sociedad Sitiada*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Blanco, Fernando (Editor). *Reinas de otro Cielo. Modernidad y Autoritarismo en la crónica urbana de Pedro Lemebel*. Santiago: LOM, 2004.
- Lemebel, Pedro. *La Esquina es mi Corazón*. Santiago: Seix Barral, 2001.
- . *Loco Afán. Crónicas de Sidario*. Santiago: LOM, 1996.
- . *Adiós mariquita linda*. Santiago: Sudamericana, 2004.
- Palaversich, Diana. "El cuerpo agredido de la homosexualidad proletaria y *Loco afán* de Pedro Lemebel". En Blanco, Fernando y Juan Poblete (editores). *Los Destinos de la Irreverencia. Fisura, sujeción y esfera pública en Pedro Lemebel*. Santiago: Cuarto Propio, 2010.
- Perlongher, Néstor. *Prosa Plebeya Ensayos 1980-1982*. Buenos Aires: Colihue, 1996.
- Week, Jeffrey. "Sexuality and History Revisited". En Phillips, Kim M. y Barry Reay (Editores) *A Reader. Sexualities in History*. New York: Routledge, 2002.

SEGUNDA PARTE

Las trampas de la voz

MARTA SIERRA

(Kenyon College - Estados Unidos)

“Tu voz existe”: percepción mediática, cultura nacional y transiciones democráticas en Pedro Lemebel

I. Introducción: el resurgimiento de la imaginación popular

En la obra teatral *Trescientos millones* que Roberto Arlt publica en 1932, Rocambole, el personaje de folletín inventado por Ponson du Terril a mediados del siglo XIX, viene al rescate de una sirvienta que está a punto de cometer suicidio. La obra se caracteriza por el quiebre de la ilusión dramática: la sirvienta interactúa con “personajes de humo” que provienen de la literatura folletinesca. Auxiliada por los personajes del folletín, la sirvienta logra superar las vicisitudes de la pobreza. La referencia a Arlt me parece pertinente porque trae a colación una serie de problemas críticos que son recurrentes en las crónicas de Pedro Lemebel que forman parte de *De perlas y cicatrices. Crónicas Radiales* (1998): la representación de las masas y lo masivo en la cultura literaria, el rol de los medios y del intelectual como mediador de lo popular y la cuestión de las denominadas “industrias culturales” en la producción cultural.

Tanto Arlt como Lemebel comparten el espacio de la crónica. Arlt confiesa que su pieza teatral se inició como una crónica que compuso para el diario “Crítica” en el año 1927¹. La crónica ha

¹ “Siendo reportero policial del diario *Crítica*, en el año 1927, una mañana del mes de septiembre tuve que hacer una crónica del suicidio de una sirvienta

sido leída como un espacio de mediación genérica y de aperturas democráticas². Tanto Arlt como Lemebel la eligen para demostrar las posibilidades creativas de lo popular en una sociedad en crisis (en Arlt, por la inmigración masiva y la explosión de la importancia de los medios; en Lemebel, por la conjunción de apatía política, neoliberalismo y medios, todas consecuencias de la violencia política y el autoritarismo de las décadas precedentes).

Es relevante entender la encrucijada que nos presenta Lemebel en sus crónicas del Chile de la transición desde los desafíos de la cultura de masas y la experiencia mediática de los años treinta que tan bien expone el texto teatral de Arlt. Como ha señalado Jesús Martín-Barbero, los medios tienen en el período que va de los treinta a los cincuenta en América Latina un rol central en la formación de una cultura nacional³. Y aunque hacia los años sesenta se

española, soltera, de veinte años de edad, que se mató arrojándose bajo las ruedas de un tranvía que pasaba frente a la puerta de la casa donde trabajaba, a las cinco de la madrugada [...] Un examen ocular de la cama de la criada permitió establecer que la sirvienta no se había acostado, y se suponía con todo fundamento que pasó la noche sentada en su baúl de inmigrante (hacia un año que había llegado de España). Al salir la criada a la calle para arrojarle bajo el tranvía se olvidó de apagar la luz” (239). Arlt confiesa más adelante que usa estos dos detalles para construir su ficción teatral, ya que se obsesiona pensando en qué habrá pensado la sirvienta en los últimos momentos de su vida. La obra ubica la visita de los personajes virtuales del folletín en esos últimos momentos vacíos de la vida de la sirvienta.

² En palabras de Juan Poblete: “Dados estos orígenes múltiples, no debería extrañarnos que hoy –en una nueva encrucijada de transformaciones culturales profundas con el consiguiente desafío a las jerarquías culturales existentes– la crónica (re)aparezca, al menos en mi hipótesis, como el espacio para fenómenos contemporáneos de mediación entre la nueva organización de la producción intelectual y nuevas formas de discursividad pública, entre nuevas prácticas y demandas de consumo lector y los géneros dominantes, entre los imaginarios nacionales y urbanos y las formas de discursividad globales” (118).

³ Martín-Barbero señala que es en el período de los treinta a los cincuenta en el que las masas populares se apropian de los medios como una forma de

desvirtúe el contenido político de éstos al transformarse en conductos económicos de ciertas aspiraciones de grupos sociales hegemónicos, las crónicas de Lemebel muestran que aún es posible volver a la experiencia mediática como un espacio donde los sectores marginados de la post-dictadura hagan oír su voz de manera clara y contundente. Salvando las distancias que separan los contextos de Arlt y Lemebel, folletín y radio funcionan como imaginarios de una oralidad que, como recuerda Martín-Barbero, conecta el folletín del siglo XIX y al radioteatro que surge en 1931. El radioteatro dará forma a una sensibilidad popular melodramática que configurará el discurso de las masas y que tiene ecos en el tono de muchas de las crónicas de Lemebel (Martín-Barbero, 1987: 183).

Martín-Barbero nos recuerda que los medios funcionan como mediadores tecnológicos de las tradiciones culturales que los albergan. Desde este presupuesto me propongo analizar aquí la conexión entre medios, cultura tecnológica y producción cultural. Es evidente que los medios han modelado nuevos pactos entre el intelectual y la sociedad en las transiciones democráticas de Chile tal como lo demuestran numerosos autores del período. Es por ello que me interesa considerar la colección de *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales*, ya que se trata del texto en el que se puede observar más claramente la conexión de Lemebel con la cultura mediática. Se trata de un libro en que Lemebel reúne sus crónicas previamente difundidas en un semanario de izquierda, *Punto Final*, y en el programa de Radio

interpelar a aquellos discursos que desde el populismo buscaban dar un rol protagónico a las masas y transformarlas en el pueblo-Nación. Sus referencias están en directa conexión con gobiernos como el de Perón: "... la eficacia como el sentido social de los medios hay que buscarlos más que del lado de su organización industrial y sus contenidos ideológicos, en el modo de apropiación y reconocimiento que de ellos y de sí mismas a través de ellos hicieron las masas populares" (178). Sobre el tema ver el capítulo "Los procesos: de los nacionalismos a las transnacionales", *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura, hegemonía*, 164-202.

Tierra. Lemebel describe esta colección como “un libro radial, un libro oral” (García-Corales, 28). Como señala en una entrevista, sus crónicas son el género preferido no sólo por no hallarse restringidas a los espacios de circulación del libro, sino por su característica de escritura de frontera genérica a nivel textual y sexual. Muchos de sus textos, establece Lemebel en la misma entrevista, circularon primero por espacios mediáticos antes de ser editados con la forma de un libro, fundamentalmente por preferir este espacio marginal en la cultura literaria y porque es este medio el que le permite llegar a otros “sectores más proletarios”⁴. En este libro es donde Lemebel busca además exponer de manera más evidente las complicidades entre la industria cultural y las experiencias de la dictadura: “... en términos políticos, *De perlas y cicatrices* fue un grito de alarma frente a estos fascismos que estaban camuflados en la pantalla de la televisión y otros lugares, como los medios de comunicación” (García-Corales, 29). Sin embargo, y más allá de la propuesta política del texto, me interesa analizar de qué modo la relación crítica con los medios permite establecer una propuesta estética en Lemebel a la que denomino como “estética de la interrupción barroca” y que se conecta con las teorizaciones que otro fascinado por los medios, Walter Benjamin, describió a comienzos del siglo XX. Esta “estética de la interrupción” va de la mano de lo que Jesús Martín-Barbero ha

⁴ “Yo escribía en los 80, antes que irrumpiera este grupo, pero no publicaba en libros. Me costó mucho publicar por este medio porque no me dejé embrujar por el formato del libro, pero sí lo hacía en diarios y revistas alternativas, progresistas. Incluso tenía un programa de radio donde difundía mis crónicas; estos escritos se editaban y se les ponía música. De esta manera, podían tener una llegada a otros sectores más proletarios donde el libro siempre ha sido una exotiquez. Creo que mi postura en las letras chilenas siempre ha sido de borde, de fronteras. Propongo eso no por hacerme ni la más joven ni la más cabra, ni nada, sino porque desde ya mis letras son de intertextualidad en cuanto a género, tanto el género sexual como el género literario. Concibo la crónica como género intermedio, híbrido” (García-Corales, 27).

descrito como el "nuevo sensorium" que producen los medios caracterizados por las experiencias de simultaneidad, desterritorialización y flujo espacio-temporal⁵. Frente a una percepción del espacio que volatiliza la experiencia histórica, Lemebel propone la creación de una conciencia crítica por medio de la interrupción de las imágenes mediáticas. Al mismo tiempo, *De perlas y cicatrices* reconstruye la proximidad de una voz y evoca experiencias de comunicación comunitarias a partir del espacio radial. En *De perlas y cicatrices* hay un análisis de las posibilidades democratizadoras de las industrias culturales al establecer que medios como la radio (o la crónica) pueden generar procesos de ciudadanía y participación democrática. En este marco de lectura un tema adicional resulta de importancia central y tiene que ver con el modo en que el intelectual se conecta con los sujetos populares en la escena neoliberal de la transición democrática.

II. Industrias culturales y mercado: la economía de las imágenes simbólicas

En "Don Francisco (o "la virgen obesa de la TV")" Lemebel hace una crítica a la relación entre industrias culturales y mercado. Refiriéndose a Don Francisco como aquel que maneja "la felicidad consumista del pueblo" y que hace "mofa de la audiencia

⁵ Guillermo Sunkel señala en su introducción a *El consumo cultural en América Latina* que el "nuevo sensorium" descrito por Martín-Barbero proviene del hecho que los medios desterritorializan la cultura nacional y provocan una experiencia de simultaneidad temporal, que crea una ilusión de puro presente y desvirtúa las conexiones con el pasado y el futuro histórico. Antes que mirar este nuevo estado de cosas desde una perspectiva negativa, Sunkel señala que para Martín-Barbero estos cambios pueden estudiarse productivamente desde las formas de experiencia social que los medios inauguran (ver "Introducción. Explorando el territorio" XXV).

pulguienta ansiosa por agarrar una juguera-radio-encendedora-estufa, a costa de parar las patas, mover el queque, o aguantar las bromas picantes” (52-53), la crónica presenta a los medios de la transición democrática como aquel espacio en que consumismo e industria cultural se dan la mano. Numerosas crónicas ponen de manifiesto el modo en que las industrias culturales se hacen cómplices de una desaparición de la memoria histórica a cambio de la fantasía de la felicidad del neoliberalismo. Por allí circulan personajes y géneros de la cultura mediática: Cecilia Bolocco y el arribismo político, Zalo Reyes y “La gotita Gloria Benavides” y sus caricaturas de personajes populares, o bien la generación apolítica de la “nueva ola”, “tan ambiguos y complacientes que pueden volver en cualquier época. Tan apolíticos, que pueden sonar sus canciones en un orfeón militar o en el compact de la democracia” (54). Una primera aproximación a las crónicas de *De perlas y Cicatrices* lleva al lector a asociarlas con las imágenes negativas de las “industrias culturales” que Adorno y Horkheimer hacían en 1947. Martín-Barbero recuerda que *Dialéctica del Iluminismo* se escribió en el contexto de la Norteamérica de la democracia de masas, tal como la Alemania nazi, y que el concepto de industria cultural se modela como una alternativa al caos que representan las masas en la sociedad moderna. La cultura se degrada al convertirse en un producto industrial regulado por un sistema único que produce tanto objetos culturales como necesidades (1987: 50). En este estado de cosas, el rol que tiene la audiencia es limitado. Controlado por el sistema, el arte “cae en la cultura” y se transforma en una mercancía que lo aleja de la vida. Como bien analiza Martín-Barbero, la conceptualización de Adorno y Horkheimer “huele demasiado a un aristocratismo cultural que se niega a aceptar la existencia de una pluralidad de experiencias estéticas, una pluralidad de los modos de hacer y usar socialmente el arte” (1987: 54). Esta misma línea de pensamiento se continuará hacia los años sesenta con Baudrillard, para quien la industria cultural se convierte en una pantalla de transmisión de información vacía de sentido. En palabras de Martín-Barbero, la teoría del simulacro de Baudrillard

sirve para explicar la implosión de lo social en las masas, la ausencia de un cometido político que no es sino la manifestación de una dialéctica negativa, una racionalidad instrumental que devora el corazón de la comunicación social (1987: 69).

Ahora bien, ¿cómo se contextualizan estas teorías sobre la industria cultural en el Chile de la transición? Una revisión de la situación de los medios en Chile durante y después de Pinochet establece datos relevantes. Eugenio Tironi y Guillermo Sunkel explican de qué modo los medios se vuelven apolíticos y se transforman en actores centrales del mercado en el período que va de los años sesenta a los noventa. Antes del régimen de Pinochet, los medios escritos en particular gozaban de lazos directos con los partidos políticos, una situación que se mantiene hasta 1973. La televisión, controlada por las universidades y el Estado, no se privatiza sino hasta 1990. El régimen de Pinochet cercena las relaciones entre partidos políticos y medios. Este proceso va acompañado de una evolución tecnológica en el sistema de comunicaciones, proceso que se incrementó por la liberalización económica y la internacionalización. Hay una serie de factores que caracterizan a esta modernización de los medios:

- a. Un incremento en el alcance de público;
- b. El sistema de comunicaciones (fundamentalmente a través de anuncios) logra una importancia económica considerable;
- c. El sector de las comunicaciones pasa a depender del mercado (la culminación de este proceso es la televisión privada que llega en los noventa) y esto con excepción de los medios alternativos;
- d. La televisión alcanza una posición dominante y desplaza a otros medios como la prensa o la radio (1987: 177-178).

En contraste con esta tendencia, los medios de la oposición política se mantuvieron al margen del sistema y pasaron lentamente de la clandestinidad a una oposición multipartidaria. Sin embargo, de acuerdo con Tironi y Sunkel, los medios de la oposición tuvieron

un efecto limitado en la liberalización y el retorno a la democracia, debido a que se mantuvieron signados a una audiencia limitada y a ciertas clientelas políticas, mientras que el impacto de los medios mayoritarios puso en movimiento ciertas fuerzas que culminaron en la transición a la democracia. Un punto importante a tener en cuenta en esta transición es que los medios de la oposición tuvieron que enfrentarse con un público general que se mostraba indiferente a la política y que favorecía una mayor imparcialidad en la escena pública (1987: 191-192).

La descripción llevada a cabo por Tironi y Sunkel pone las crónicas de *De perlas y cicatrices* en el contexto de una intrincada relación entre las industrias culturales y los medios de comunicación, en el contexto de la economía neoliberal, la internacionalización y el retorno a la democracia. En las crónicas de Lemebel se describe tal conexión desde una perspectiva irónica. Allí se hace evidente el modo en que las imágenes mediáticas predominantes durante la dictadura son recicladas durante la transición democrática y se vuelven “neutrales” a cualquier demanda social o política:

El caso de Cecilia Bolocco no fue la excepción, ya que su belleza aguachenta era similar a la de las misses anteriores. Pero de tanto insistir con esta imagen de barbie sin drama, de tanto copia el modelito castaño claro, seminatural, casi saliendo de la ducha, y sin opinión política. [...] Porque una reina no tiene opinión solamente habla de las bondades de su tierra: del clima, del paisaje, de los copihues, del vino y sus lindas mujeres. Todo en orden, todo tranquilo gracias al gobierno militar (61-62).

Estas imágenes mediáticas reflejan aquellas que han tomado la calle en la sociedad neoliberal. Numerosas crónicas registran una miríada de imágenes que rotan y se distorsionan en los espejos de la modernización chilena. La construcción de los espacios públicos a partir de una serie de reflejos encontrados entre las imágenes de los distintos actores sociales es crucial, como ocurre en “Del Carmen Bella Flor o el radiante fulgor de la santidad”, donde el cronista se

dedica a la contemplación de la procesión de la Virgen del Carmen. La crónica describe selectivamente a la multitud que atiborra el centro de Santiago en la que se mezclan las imágenes "reales" de los personajes sociales ("seminaristas de ojos lacios por el celibato, bomberos en traje de gala, monjas sufrientes" y las "señoras grises del Opus Dei y damas enjutas, torcidas por el servicio social y la caridad conservadora", 78) y aquellas que ocupan el espacio de la veneración religiosa, la Virgen y el niño, el Ángel de Chile, la Sagrada Familia. La crónica va entrelazando los espacios de la realidad social y la devoción religiosa de manera tal que la Virgen del Carmen termina reflejando a "la arqueología aristócrata" que desfila "cargando rosarios, estandartes, pendones dorados y heráldicas de alcurnia" (78). El rostro de las señoras del Opus Dei cubierto con polvo Ángel Face y el color de su pelo "rubio ceniza" se refleja inequívocamente en los "ojos celestes" de la Virgen del Carmen, quien "mira sobre el hombro a toda esa patota de vírgenes ordinarias, vírgenes de gruta, vírgenes de animita, cholas de hollín y desteñidas por la intemperie" (78). La empleada mapuche que camina al margen de la multitud aristócrata hace eco de aquel "mundo otro" que una de las señoras evoca al referirse a las "vírgenes de medio pelo" que congrega a "tanto roto, a tanto punga, que con la excusa de la manga, se lo pasan tres días borrachos, comiendo a destajo, drogados y felices bailando esas danzas paganas a toda pampa, los herejes" (78-79). Las imágenes religiosas no sólo evocan el pasado dictatorial sino las falacias de una economía de mercado, como aquella del Ángel de Chile que "reflejado en los cristales del Citibank [...] se convierte en el Titán Neoliberal que salvó la economía marxista" (79). La crónica se cierra con una comparación con "la ciudad gótica" de los comics y la iconografía de los medios entra en el flujo de las imágenes allí descritas.

La guerra de las imágenes es la metafórica descripción del espacio de movilización y cambio social activado por el neoliberalismo. Como señala Luis Cárcamo-Huechante, la transición del Estado-Nación a la Nación-Mercado en el Chile de los años ochenta deter-

mina nuevas formas de ciudadanías pautadas por el intercambio y el consumo. Las referencias al mercado en las crónicas de Lemebel pueden entenderse así como marcas de una producción simbólica y estética:

Frente al discurso de la economía política dominante de signo neoclásico, la crónica de Lemebel interrumpe la universalidad del mercado, haciendo irrumpir otro modo de imaginar las dinámicas de consumo e intercambio, a partir de la figuración de un mercado que comporta *una economía plural* ... (cursivas en el original, 106).

Es desde esta economía plural, desde este espacio híbrido (y aquí hay que hablar de una hibridez discursiva, la de la crónica, que va de la mano con la hibridez mediática) que Lemebel construye como un reflejo de espejos invertidos la lógica de la circulación y del consumo que rige el Chile de la transición. Hay que pensar que esta circulación se da no sólo en el plano de lo simbólico sino también en los espacios y cuerpos como representantes de los actores sociales de este proceso. Como señala Juan Poblete, Lemebel resacraliza los espacios desacralizados por el capitalismo neoliberal al tiempo que toma los actores y lugares de estos espacios e intenta introducirlos en una economía de valor al recuperarlos como valores estéticos y literarios (123). El título de *De perlas y cicatrices* resulta sintomático porque pone en evidencia la lógica metonímica por la que esta circulación se lleva a cabo, espacios y cuerpos marcados ya por la estética de las “perlas”, la riqueza barroca y el decorado excesivo que transforma lo real en estético, y las “cicatrices” que abren brechas indelebles en los intentos totalizadores de la memoria del Chile post-dictadura. Lemebel se acerca al discurso de las “perlas” con un lenguaje atiborrado que busca saturar los referentes y que es interrumpido por la lógica del duelo, las cicatrices abiertas en la memoria que interrumpen el continuo estético y vuelven compleja la escritura de la crónica.

El lenguaje de estas crónicas abunda en referencias a la moda

y al vestido como símbolos de una escritura barroca que hace de la imagen su objeto estético central. Los cuerpos cubiertos de accesorios estilísticos se yuxtaponen a aquellos cuerpos marcados por las cicatrices de la violencia política. Del mismo modo, hay una alternancia en las crónicas de Lemebel entre secciones de abigarramiento textual y aquellas que exponen el mutismo del cronista. Silencio y palabra se entraman así en un ritmo que va de la euforia al duelo. En "Las joyas del golpe", se entrecruzan los reflejos de las alhajas donadas para ayudar al régimen de Pinochet con el de las decoraciones de los uniformes militares. Casi enceguecida por el "gran salón lleno de uniformes que relampagueaban con medallas, flecos dorados y condecoraciones tintineando como árboles de pascua" (13), la protagonista ve derrumbarse frente a sus ojos la supuesta idoneidad del régimen: "era urgente [...] no hacer ningún comentario, mientras veía, nublada por el alcohol, los resplandores de su perdida joya multiplicando los fulgores del golpe" (13). El vestido es un indicador visual de una economía donde los cuerpos circulan por el espacio urbano de la post-dictadura. Así, los cuerpos se transforman bajo el rígido diseño de un traje sastre (como en el caso de la esposa de Eduardo Frei, Marta Larraechea Bolívar que se describe en "Martita Primera o esos grandes botones de la moda presidencial" o el de Margaret Thatcher y sus "encajes blindados con el almidón fálico que se tomó las Malvinas", 19). Las referencias a la moda señalan también cómo la escritura hilvana conexiones entre actores sociales e historia. En "Presagio dorado para un Santiago otoñal" el cronista lleva a cabo una elaborada descripción de los distintos tipos de lana y de puntos de tejido que determinan una delimitación de lo social

⁶ "Quizás la capital necesite de estas estaciones intermedias como el otoño, para prepararse a resistir la crudeza del invierno. Para encontrarle alguna justificación al tejido punto canutón, punto araña, punto panal de abejas, punto arroz, punto garbanzo, punto argolla, punto maíz, punto coliflor, jersey y

de acuerdo con el material de abrigo que se lleve⁶. La crónica es un complemento de otras que describen el trabajo de la manufactura como un espacio de resistencia al frenesí del consumo impersonal, ya que en ella se describe una escena en que por medio del tejido colectivo las mujeres de la población construyen un entramado de lo político que es alternativo al regido por la lógica del patriarcado: “Es una organización que hilvana experiencias y dolores al traque-teo de los palillos, al baile sin censura de la lengua que transmite el pelambre informativo de la cuadra. Es una manera oblicua de hacer política en ausencia del macho” (200).

Aquellas crónicas que exponen al cuerpo desnudo y sus cicatrices aparecen alternadas a las anteriores. Un ejemplo sintomático es “Karin Eitel o la cosmética de la tortura, por Canal 7 y para todo espectador”. El texto contrapone la imagen fotográfica a la televisiva para recrear, curiosamente más por lo que no se ve, las cicatrices del cuerpo de Karin cubiertas groseramente con maquillaje televisivo. La imagen televisiva se vuelve así una representación metonímica del horror que se entrevé en los garabatos del rostro de Karin. La oposición entre fotografía y televisión permite comprender el modo en que la imagen funciona como un mecanismo estético en las crónicas de Lemebel:

correteado en las mangas de la chomba, para la Jacqueline que este año va al colegio. En lana palo de rosa, calipso, verde agua, verde nilo, amarillo pato o celeste Jacinto, que son los colores chillones con que los pobladores arropan su pobreza. Porque las diferencias sociales del otoño, también se dividen por colores. Así, los tonos jaspeados tipo Cachemira o Shetland, demarcan el status de abrigarse con clase, de recibir el frío con buen gusto, con tejidos a máquina que parezcan artesanales, como se usan, dice la cuica, “para la Francisquita que este año también va al college”. (199-200) Junto a la descripción minuciosa de los puntos y los materiales del tejido, Lemebel lleva a cabo un collage de voces que provienen de distintos grupos sociales. En oposición a la economía masculina del lenguaje controlado del traje sastre, esta detallada descripción se acerca al lenguaje de lo barroco caracterizado por el exceso y la abundancia de la enumeración.

El rostro de una mujer en una fotografía tiene a veces una atmósfera vaporosa que poetiza el hallazgo de su presencia retenida e inmóvil en el papel. En cambio, el rostro de una mujer filmado por la televisión supone un movimiento neurótico, una temblorosa imagen inquieta por el pestañeo epiléptico que retoca continuamente la cosmética de su aparición en la pantalla (90).

Cámara y picana eléctrica son mecanismos similares en la violación del cuerpo de Karin. Frente a la imagen televisiva, el espectador ve "un rostro electrificado" que causa el mismo escalofrío al ver su cara erizada "en el vidrio luminoso del video". La cámara produce una muñeca que refleja el horror de la tortura y esta imagen se ve complementada por la voz de la protagonista, una voz ajena por la que "subía un coro de nunca y jamases picaneados por las agujas de la corriente" (91), los mismos "nunca" que Karen repetirá más tarde de manera robótica frente a las cámaras. Es en esta visualización que se construye el espacio en *off* de la tortura y que contrasta de manera violenta con la de la fotografía y su "atmósfera vaporosa".

La estética de "perlas y cicatrices" que va hilvanando Lemebel en este conjunto de crónicas radiales permite así develar un funcionamiento de las imágenes como mecanismos simbólicos en la sociedad neoliberal del Chile de la transición. Al mismo tiempo, Lemebel usa sus "perlas y cicatrices" para ensayar posibles conexiones entre lenguaje y experiencia histórica, ya sea en la abigarrada acumulación de los símbolos o la desnuda precariedad de los cuerpos. Es a través de la relación compleja entre medios e industrias culturales que Lemebel explora las posibilidades del discurso de la crónica para entretejer significados sobre la experiencia social (los vestidos sobre los cuerpos, la arquitectura de imágenes sobre la ciudad virtual o mediática) o bien descubrir la carne de un cuerpo social que aún no sana bajo el manto artificial del consumismo y la amnesia colectiva. La crónica es un mecanismo de revelación que activa significantes no sólo en el plano de la ficción sino de la historia colectiva al denunciar la construcción de un discurso único (la

ilusión de las imágenes mediáticas) a partir de las industrias culturales⁷. Sin embargo, y como revela la actividad comunitaria de las tejedoras, es posible hacer de lo mediático un espacio en que las industrias culturales adquieran una nueva significación a nivel social y comunitario. Esta economía de imágenes puede reestablecer una relación fértil con la memoria y el duelo sólo si la conexión entre medios e industrias culturales se nutre de una fértil recreación de estrategias de comunicación, el reestablecimiento de una voz en la afasia de la post-dictadura chilena. El primer paso lo constituye, como se analiza a continuación, una aproximación crítica al mundo de imágenes creadas por los medios a través de una estética de la interrupción y del desecho.

III. Estética barroca y duelo: las “perlas” y “cicatrices” de la memoria política

En “La loca del carrito o el trazo casual de un peregrino frenesí”, el cronista describe la actividad de esta loca, “un travesti doméstico” que comercia con lo que encuentra en la basura. Bien se podría

⁷ En la primera sección del trabajo la noción de “industria cultural” se usa directamente ligada a la de “medios masivos” debido a la crítica que hace Lemebel al poder omnímodo de los medios para crear una cultura del olvido en Chile. En este sentido, los medios son una “industria cultural” siguiendo los lineamientos de la Escuela de Frankfurt. Sin embargo, como se verá más adelante, esta relación entre medios e industrias culturales puede volverse más compleja e incluso creativa sólo si se replantea la relación entre el Estado y el mercado para desestabilizar la creciente privatización de los medios que ha afectado la capacidad de las industrias culturales de promover una circulación de bienes y mensajes que sea más democrática. Ver el artículo “Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano” de Néstor García Canclini.

pensar que este personaje funciona como un alter-ego del cronista quien, de forma paralela, vagabundea por los espacios de la adormecida memoria social mientras hace sus crónicas a partir de remiendos y parches de lo que ha sido descartado en la historia contemporánea de Chile. Es en el momento en que el día transita hacia la noche en que "la loca del carrito recoge su mudanza de libros parchados, y sin ningún apuro, como si ordenara un valioso jardín de perlas, diademas y cachureos, se marcha acunada por el reclinar de las ruedas, se confunde con una sombra más que despide el arrebol mohoso de los edificios espejos" (146). En la imaginación de la "loca del carrito" lo que otros consideran un desecho se transforma en joyas imaginadas. La crónica invita a la reflexión de cómo el género puede hacer posible la distorsión de los relatos totalizadores de la cotidianidad de la transición. El texto de Lemebel nos lleva a pensar cómo, y en palabras de Morin, otro estudioso de las industrias culturales citado por Martín-Barbero en su análisis de los medios, las industrias culturales pueden hacer que la creación cultural se transforme en producción. Los medios son "mediadores" en la medida en que comuniquen lo real con lo imaginario (1987: 66). En esta dialéctica entre realidad y ficción, racionalidad e irracionalidad, economía del control y economía del exceso, es que Lemebel centra el discurso de sus crónicas como instrumentos desestabilizadores de la memoria histórica. Dos aspectos adicionales merecen señalarse de la crónica antes citada: el personaje de la Loca es una marca no sólo de la marginalidad social sino también genérica. La elección de un sujeto doblemente marginal sirve para hacer una crítica de las narrativas totalizadoras. La estética del fragmento, de lo menor o de los márgenes construye además alternativas de ciudadanía y acción social desde las cuales reconstruir un nuevo relato histórico.

Para Francine Masiello, las teorizaciones sobre el residuo marcadas por desviaciones en el campo narrativo de la sexualidad y el género se asocian con la emergencia de un sujeto popular antes ausente de la teoría política (191-192). La conexión con los sujetos populares obliga a los intelectuales a replantearse críticamente su

posición en el arte y la cultura de la transición democrática. Lo popular, añade Masiello, permite reconstruir en la crítica y la praxis literaria latinoamericana lo local en el contexto de lo global⁸. Lo popular emerge en el espacio híbrido de la crónica para replantear además la conexión del intelectual y los medios, y plantear posibles alternativas en el manejo de esta esfera de la comunicación dominada por la privatización y las demandas del mercado. La lógica del residuo interrumpe el discurso de la crónica y lleva a la reflexión acerca de cómo se establecen los mecanismos de circulación y atribución de sentido en el universo mediático. Por medio del residuo, Lemebel busca las posibilidades emancipatorias aún en la organización de las industrias culturales.

En *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*, Nelly Richard analiza el modo en que intelectuales como Diamela Eltit (y en particular en su texto *El padre mío*) convierten “el residuo (social) en excedente (literario y crítico), es decir, en algo que subvierte la ortodoxia de la racionalidad económica habituada a castigar los desechos por su condición de inutilidad e insistencia perversa en ‘sobras’ acumulativas y derivativas...” (89). Esta estrategia de transformar los cuerpos desechables en efectos retóricos logra imponer una estética de lo barroco que cuestiona el modelo de racionalidad política de la transición en Chile. Para Richard, lo barroco del desecho tiene que ver además con lo que

⁸ Ver en particular los capítulos “In Search of a Subject: Latin American Intellectuals at Century’s End” (21-51) y “The Politics of the Text: Experience, Representation, and the Return of *lo popular*” (177-218) en los que Masiello analiza en detalle la forma en que la construcción del sujeto popular afecta distintos roles dentro de la formulación estética y teórica de los intelectuales latinoamericanos. Este debate se vuelve particularmente relevante en la transición de los gobiernos democráticos en que el sujeto popular es el sitio de debate sobre las opciones políticas que tienen los pensadores latinoamericanos. Autores como Eltit y Lemebel, acuden al sujeto popular no sólo para pensar lo político sino como fuente de producción de una estética.

Néstor Perlongher denomina la "estética política del lumpen" que "traslada los residuos de lo social y de lo popular a escenarios que los doten del poder de simbolizar –fragmentariamente– las revueltas del deseo con sus insurrecciones de voces turbiamente marginales" (89). La estética del residuo, o de las "perlas y cicatrices" como la denomina Lemebel, es la oposición a dos de los males endémicos que para Tomás Moulián atacan a la democracia moderna en Chile: la racionalidad instrumental que niega lo político y la negación de la historicidad que ha adormecido la memoria histórica y la capacidad de acción política y cambio social. Es en esta "jaula de hierro" de la democracia chilena, como la denomina Moulián, en que el sistema político se asegura la ausencia de cambio que garantice la supervivencia del "neocapitalismo". La democracia así establecida revitaliza el pacto entre militares, la derecha política y los economistas monetaristas que orquestaron la transición⁹. Un elemento fundamental de esta dinámica es lo que Moulián denomina como la "homogeneización del consenso", la desaparición del otro en que "la política ya no existe más como lucha de alternativas, como historicidad, existe sólo como historia de pequeñas variaciones, ajustes, cambios en aspectos que no comprometan la dinámica global" (39).

⁹ "Pero esta constatación no puede hacernos olvidar que la 'democracia protegida' es una semi democracia, porque su fuente inspiradora es la idea de un 'gobierno científico'. En éste la hermandad entre razón y poder, garantizada por las instituciones 'tecnificadoras', tiene la misión de impedir los perniciosos efectos de las inevitables veleidades de la masa" (49). Sobre la situación de la democracia chilena y el aletargamiento de las instituciones políticas, ver el capítulo de Moulián "La matriz del Chile actual: la Revolución Capitalista" (15-30) y "Páramo del ciudadano" (31-79). Un punto crucial en la argumentación de Moulián tiene que ver con el vaciamiento ideológico de la vida política chilena en favor de una economía de mercado que justifica todo en demanda de una estabilidad política. Esta despolitización se hace evidente en los medios y el rol de la oposición tal como lo he destacado anteriormente basándome en las ideas de Tironi y Sunkel.

El consenso se manifestó así en una anulación de la discusión de temas de clase, género y etnicidad que habían sido promovidos desde la oposición y el hecho de que se evitaran aquellos temas que pudieran considerarse “conflictivos”. Paul W. Drake e Ivan Jaksic señalan que el modelo de la “democracia contenida” en Chile no sólo debilita la fuerza de las instituciones y de la justicia, sino que aliena a una oposición que gozaba de gran capacidad de convocatoria hacia los años ochenta (34). Crónicas como “El Garage Matucana Nueve o la felpa humana de un hangar” señalan con desconfianza irónica el modo en que la cultura de la oposición hacia los ochenta se ha debilitado hasta desaparecer en la transición. “El Metro de Santiago o esa luz radiante rapidez” construye una crítica al “blanqueamiento” de los espacios públicos a la vez que recuerda con nostalgia la cultura de la oposición que una vez dio vida al Metro durante una concentración por el NO.

Las crónicas de *De perlas y cicatrices* describen este estado de cosas en la pervivencia de sistemas de vigilancia visual. Los sujetos sociales aparecen en los espacios públicos como víctimas de un canibalismo visual al que Lemebel se refiere como la “paranoia ambiental” que evita “el cruce de miradas [...] para no contaminarse con otros ojos, igual de esquivos, igual de temerosos por la camisa de fuerza donde todo gesto está controlado por la mirada sospechosa de los guardias, por el ojo invisible que mantiene el orden en esa voz de aluminio repitiendo por los parlantes ‘se ruega no sentarse en el piso’” (188). En “Las Sirenas del café o el sueño top model de la Jacqueline” el cronista hace una descripción del espacio público como un “acuario” en que estas “sirenas del café”, quienes sueñan con el glamour de la publicidad y los medios, son devoradas por los oficinistas en una forma de consumo visual que en mucho asemeja a la prostitución: “Mientras se arreglan los visos dorados de la tintura barata que les corona el pelo, las chicas del café siguen posando, como sirenas cautivas, en el acuario erótico del comercio peatonal” (72). El escenario de la ciudad neoliberal es un espacio de violencia visual, símbolo de la violencia social que la democracia calla, y que

se refleja en el fagocitarse al otro o en la mirada panóptica que controla desde las sombras.

En la sección titulada "Relicario" Lemebel vuelve a su interés por la fotografía y la recuperación de imágenes del continuo mediático e histórico que aniquila su sentido. Recogidas de publicaciones como la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, o bien "encontradas en el mercado persa", estas fotografías buscan patentizar en la imagen un momento de la historia y fijarlo como una "reliquia". El título de la sección refiere a aquellos objetos que se guardan con la devoción de la veneración, aquellas piezas que permiten reconstruir la memoria de una persona amada. Esta sección se ubica en el centro de la compilación que hace Lemebel a manera de un espacio que abre las cicatrices de la memoria y logra la veneración visual. Las imágenes adquieren aquí un carácter sagrado, por cuanto reestablecen una conexión entre la memoria y el lenguaje de la crónica.

En su *The Origin of German Tragic Drama*, Walter Benjamin lleva a cabo un similar cultivo de la memoria por medio de la construcción de un lenguaje alegórico hecho de "imágenes dialécticas". Sólo allí es posible reencontrar, para Benjamin, el sentido de un lenguaje primordial que es fundamentalmente una percepción de esta imagen dialéctica: "But they [the ideas] are not so much given in a primordial language as in a primordial form of perception, in which words possess their own nobility as names, unimpaired by cognitive meaning" (36). Benjamin distingue entre dos significados básicos que se atribuyen a las ideas por medio del lenguaje empírico: el aspecto simbólico, escondido, que el filósofo debe restaurar por medio de la memoria de las formas primordiales de percepción, y el significado diario, profano, que aliena la aproximación al conocimiento¹⁰. A través de un análisis de los emblemas barrocos, llega a la

¹⁰ "The idea is something linguistic, it is that element of the symbolic in the essence of any word. In empirical perception, in which words have become

definición de la alegoría que, en oposición al símbolo, permite al filósofo escapar de las falsas apariencias de la realidad. Sólo es posible llegar a la alegoría por medio de la interrupción temporal, un concepto que Benjamin desarrollará más adelante en su análisis del surrealismo europeo y la incipiente cultura audiovisual del cine y la fotografía.

David Frisby explica que la imagen dialéctica sirve para presentar a la historia como una acumulación de temporalidades disyuntivas en que el presente se revela en su tensión con el pasado y la falsa conciencia de la modernidad:

En otras palabras: la imagen es dialéctica en una interrupción. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la del pasado con el momento presente es dialéctica: no es de naturaleza temporal sino *imagiste*. Sólo las imágenes dialécticas son auténticamente históricas, es decir, que no son imágenes arcaicas (citado en Frisby, 396).

El método dialéctico permite al filósofo abordar cada objeto de la historia, aislarlo del falso *continuum* de la modernidad, y aproximarse a los restos de la conciencia colectiva almacenada en él¹¹. Es en el barroco en que Benjamin encuentra las raíces de este método interpretativo: “That which lies here in ruins, the highly significant

fragmented, they possess, in addition to their more or less hidden, symbolic aspect, an obvious, profane meaning. It is the task of the philosopher to restore, by representation, the primacy of the symbolic character of the word, in which the idea is given self-consciousness, and that is the opposite of all outwardly-directed communication. Since philosophy may not presume to speak in tones of revelation, this can only be achieved by recalling in memory the primordial form of perception. ... In philosophical contemplation, the idea is released from the heart of reality as the word, reclaiming its name-giving rights” (*The Origin ...*, 37).

¹¹ Acerca del método analítico de Benjamín, ver David Frisby, “Walter Benjamin: la prehistoria de la modernidad” *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*, 335-474.

fragment, the remnant, is, in fact, the finest material in baroque creation. For it is common practice in the literature of the baroque to pile up fragments ceaselessly, without any strict idea of a goal, and, in the unremitting expectation of a miracle, to take the repetition of stereotypes for a process of intensification" (178). La literatura del barroco es aquella que para Benjamin enfatiza su artificialidad: "Literature ought to be called *ars inveniendi*. The notion of the man of genius, the master of the *ars inveniendi*, is that of a man who could manipulate models with sovereign skill" (179). La noción de interrupción histórica alcanza así, en el plano de lo estético, la forma de un arte de apropiación creativa de modelos anteriores, el arte de recomposición de fragmentos de tradiciones que encuentra en la crónica su manifestación narrativa.

Las "imágenes dialécticas" funcionan como las cicatrices estéticas que van cercenando cualquier intento de totalización narrativa o visual en *De perlas y cicatrices*. Tres cuerpos en un basural ("Los cinco minutos te hacen florecer"), el rostro quemado de una de las sobrevivientes del régimen ("Carmen Gloria Quintana o una página quemada en la Feria del Libro") o el retrato de una beba de ocho meses ("Claudia Victoria Poblete Hlaczik o un pequeño botín de guerra") son aquellas imágenes fantasmagóricas que atormentan la memoria del cronista y paralizan el relato de modo recurrente. La crónica sobre Carmen Quintana contrapone la imagen del rostro quemado de la protagonista que pasea por la Feria del Libro con aquel "rostro de loza, sin pasado, para el consumo liberal" que circula por la Feria (89). La imagen es interesante: sobre el fondo de aquellas páginas de "literatura Light" que llenan "los escaparates", "son escasos los que pueden leer en esa faz agredida una página de la novela de Chile" (88). La palabra escrita se ha vuelto, como la imagen que circula en los laberintos del mercado neoliberal, un objeto de consumo. En su posición privilegiada de cronista que puede recordar, Lemebel puede abrazar esta imagen como un instrumento de la escritura: "Así, mucho después que Carmen Gloria ha sido tragada por la multitud, sigo viendo su cara como quien ve una

estrella que se ha extinguido, y sólo el recuerdo la hace titilar en mi corazón homosexual que se me escapa del pecho, y lo dejo ir, como una luciérnaga enamorada tras el brillo de sus pasos” (89). La cicatriz se transforma en un brillo de la memoria, en una dialéctica entre presente y pasado, escritura e historia. En el trasfondo de la crónica se puede percibir la marea de textos literarios que circulan desmemoriados y frente a los cuales el cronista opone su intención testimonial. De ahí que la intención testimonial con que se inicia la colección (“Retratos, atmósferas, paisajes, perlas y cicatrices que eslabonan la reciente memoria, aún recuperable, todavía entumida en la concha caricia de su tibia garra testimonial”, 6) se plasme en una estética de la interrupción que es común a otros escritores del período. El proceso de lo testimonial comparte así las características que Nelly Richard ha destacado en autores como Diamela Eltit en que el género se quiebra debido a una estética fracturada¹². Aunque Lemebel no llegue aquí a cuestionar la ejemplaridad de una verdad social tan cara al testimonio, como lo hacen textos como *El Padre mío* de Eltit, las crónicas aquí consideradas quiebran sí el referente al presentarlo facetado, diseminado en imágenes dialécticas que cuestionan la intención totalizadora del testimonial que Sklodowska ha denominado como “etnográfico”. En este sentido, el proceso de la crónica en Lemebel se acerca a modelos de testimonio que comparten más bien un cuestionamiento de la “verdad total” como son los casos de *Operación masacre* de Rodolfo Walsh o *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska¹³.

¹² Para Richard *El padre mío* representa en la palabra errante del vagabundo protagonista, la ruptura de las demandas de representación social del testimonio que busca dar voz a aquellas que no la tienen. Richard destaca la entrada de lo irracional en un texto que quiebra la noción de lo verdadero y lo falso tan marcada en los relatos testimoniales clásicos. Ver el capítulo “Desecho neobarroco: costra y adornos” (84-85).

¹³ Ver en particular los capítulos “*Biografía de un cimarrón y Me llamo Rigoberta Menchú: poética de la mediación*” (109-147) y “El arte de verdades

En la crónica sobre Carmen Quintana, el mercado literario es el trasfondo desde el cual el cronista se propone establecer una literatura testimonial. La imagen del mercado no es accidental sino que es un complemento de aquella del basural que reaparece en crónicas como "Los cinco minutos te hacen florecer". Esta crónica es otra referencia al modo en que se construyen con desechos de tradiciones un espacio de creación escrituraria. La imagen de la basura remite a la estética *kitsch* que autores como Luis Rafael Sánchez o Severo Sarduy crean al trasponer el lenguaje de los medios a la literatura y que sirve, de acuerdo con Lidia Santos, como la contracara de los textos testimoniales y del proyecto realista de la narrativa del Boom. En palabras de Santos, "... la introducción de la cultura de masas en la literatura culta sirvió para cuestionar el modelo esencialista de identidad cultural del continente, construido a partir de la intersección de dos únicas culturas consideradas auténticas: la cultura erudita y la cultura popular de base folklórica" (30). Santos destaca que lo *kitsch* es el mecanismo estético por el cual la "basura artística" se transforma en un elemento de creación efectiva. Un punto fundamental en la teorización de Santos es que lo *kitsch* no se restringe sólo a lo estético, sino que funciona como una representación de las demarcaciones sociales en un texto. En otras palabras, los textos *kitsch* establecen una dinámica social en la literatura por la que discursos y patrones estilísticos de la clase opuesta se fagocitan y se recrean irónicamente¹⁴.

parciales: testimonio 'noticiero' de Walsh y Poniatowska" (151-176), Elzbieta Sklodowska. *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*.

¹⁴ En la creación de barreras y niveles sociales, Santos distingue dos niveles de Kitsch: "uno, que podría ser clasificado como *kitsch-pasivo* ... se circunscribe al nivel de una clase media emergente, *nouveau-riche*, cuya ascensión social se produce tan rápidamente que no le permite aprender los comportamientos y gustos de su nueva clase. El segundo nivel se circunscribe al *kitsch-creativo*, también llamado *cursi bueno* por Gómez de la Serna, que se caracteriza por la ingenuidad con la que los menos ricos ... recrean el gusto de los más ricos. ... Gradadas, muros, *safety eyes systems*, evidencian que los "menos ricos"

La estética *kitsch* funciona en el texto de Lemebel como fuente de ironía y de ataque a la lógica del mercado que estimula la circulación de imágenes mediáticas y de objetos de consumo. Al mismo tiempo, y como lo representan las crónicas anteriormente discutidas, es desde esta estética que el cronista lleva a cabo la fundación de un proyecto de escritura crítica. En esta dinámica la relación con los medios funciona como un elemento central. Walter Benjamin, al hacer una crítica del modo en que el aparato de producción mediática transforma la concepción del arte y la literatura, piensa en la noción de reproducción mecánica como un concepto central para entender una serie de tópicos que son cruciales en la conexión de arte, literatura y medios: el rol del autor en el proceso de producción y circulación de productos artísticos, el control o la mediación de la recepción, el rol de la técnica en la producción artística y literaria, y el planteo de una teoría estética desde el aparato de producción y recepción. Un pionero en la comprensión de las intrincadas relaciones entre industrias culturales y medios, Benjamin, establece en “El autor como productor” y “La obra de arte en la era de la reproducción mecánica” ciertas pautas con las que deseo cerrar el análisis de la conexión entre medios, industrias culturales y escritura de la crónica en Pedro Lemebel. La estética que caracteriza esta escritura, denominada como lo desechable, lo barroco o lo *kitsch*, propone una interesante dinámica entre literatura, cultura de masas y experiencia mediática que puede pensarse como un foco de reflexión sobre el rol de la escritura de la crónica en la sociedad de la transición chilena.

invirtieron el juego, usando las mismas reglas de los más ricos y obligándolos a defender su ‘territorio’ de forma ostensiva. Imponiendo sus comportamientos y gustos en el espacio abandonado de la *inner city* de los países ricos, o disputando el territorio privilegiado de los barrios de la clase media alta en las ciudades latinoamericanas, las *barreras* y *niveles* se imponen también de abajo para arriba, transformando la vida urbana en una guerra de trincheras” (cursivas en el original, “Lo *Kitsch*, la cultura de masas y el discurso crítico”, 114-115).

IV. "Tu voz existe": espacios radiales y la crónica de lo comunitario

En "La obra de arte en la era de la reproducción mecánica", Walter Benjamin elabora una ya conocida teoría sobre la pérdida del aura en la sociedad que le es contemporánea y en la que los medios de producción (en este período sinónimos del concepto de "industria cultural", un término que no aparece en la formulación de Benjamin) han transformado el terreno de la literatura y el arte. Benjamin concibe el aura como un fenómeno de "percepción artística", una distancia con el objeto artístico que le atribuye un carácter casi sagrado o ritual a la práctica artística. Las nuevas tecnologías del cine y la fotografía han alterado esta distancia de modo que provocan la pérdida del concepto de autenticidad y originalidad artística (222-223). Hay una faceta negativa de este proceso que tiene que ver con la mediación de la experiencia y la pérdida del contacto directo entre productores y receptores del arte. Benjamin compara el arte contemporáneo con el teatro clásico en que la representación teatral garantizaba la construcción del aura del actor y de su personaje. Para Benjamin las imágenes artísticas que difunde la tecnología moderna circulan en un mercado visual que las desnuda de su sentido sagrado (230-231). Sin embargo, en contraposición con estas ideas negativas acerca de las transformaciones técnicas de la modernidad, Benjamin describe el modo en que el nuevo estado de cosas ha producido una nueva sensibilidad mediática. Son las masas las que buscan una nueva cercanía con el objeto artístico y los nuevos medios garantizan una forma de construir la percepción de lo real que se caracteriza por la discontinuidad (Benjamin habla de la percepción mediática como "distraída", esto es, intermitente y casi involuntaria) y por la penetración técnica (el cine, por ejemplo, nos permite ver detalles insospechados de lo real que nos acercan a los aspectos inconscientes). En otras palabras, la cultura mediática de la modernidad ha producido una democratización en el arte y en la manera de percibir e interpretar los modos de vida modernos.

En “El autor como productor”, Benjamin continúa elaborando ideas sobre las posibilidades democratizadoras de los nuevos medios de producción. Al referirse a la ruptura de la ilusión teatral en Brecht, Benjamin señala que es posible conseguir algo similar en el lenguaje de los medios, siempre y cuando el autor logre una transformación funcional del aparato de producción, transformación que puede llevarse a cabo por medio de la interrupción estética o la descontextualización de las imágenes tal como establece el montaje (131). Aunque indirectamente, Benjamin señala que cualquier transformación en la técnica artística debe ir acompañada de una transformación en el aparato de producción (esto es en el modo en que se construye la recepción y la circulación de los mensajes artísticos) a la vez que llama la atención sobre los peligros de una técnica divorciada de los ideales revolucionarios que asocia con la solidaridad con el proletariado. Benjamin está pensando, a la luz del fascismo y del comunismo, el modo en que los intelectuales pueden aproximarse a los sujetos populares (el proletariado) con la nueva estética de las masas y de la modernización técnica (133-134).

Las ideas de Benjamin acerca de una nueva sensibilidad mediática (potencialmente democratizadora) como consecuencia de las transformaciones del aparato de producción son particularmente relevantes para la escritura de las crónicas de Lemebel. Mas aún sus reflexiones sobre las posibles conexiones de intelectuales y sujetos populares resuenan en *De perlas y cicatrices* con una fuerza particular. Allí, Lemebel busca crear una voz de lo popular que revitalice la comunicación comunitaria que se ha perdido en la alienación mediática. Lemebel acude no sólo a la estética de interrupción descrita por Benjamin, sino también a la reconstrucción de una voz que actúe como la contracara de las imágenes vacías y comercializadas que los medios producen. Más aún, busca transformar la hibridez del género no sólo desde el espacio de producción de los medios, sino curiosamente, desde un lugar casi anacrónico a la modernidad, en que la relación entre el intelectual y los sujetos populares se dé

sin mediaciones, como la experiencia directa que Benjamin describe tan bien para el caso del teatro clásico.

Benjamin describe con nostalgia la voz del narrador de historias casi desaparecido en la sociedad que le es contemporánea. Lo gestual, el contacto ocular, y la aproximación emocional entre el narrador y su audiencia son elementos centrales de esta forma de narrar que Benjamin asocia con las tradiciones orales del pueblo¹⁵. En numerosas crónicas, Lemebel usa el espacio radial como un vehículo para reconstruir un discurso comunitario. Fragmentos de diálogos, palabras sueltas, reconstruyen en la crónica un espacio que sirve de contrapeso al trabajo con la imagen al que me he referido anteriormente. En "La Payita o la puerta se cerró detrás de ti" el cronista recrea diálogos imaginarios entre Allende y Miriam Contreras, su secretaria, diálogos íntimos que presentan la otra cara de la historia conocida, la de las conexiones misteriosas entre el amor y la revolución. Los momentos finales en el Palacio de la Moneda aparecen descritos no desde las imágenes, sino de un diálogo imaginario acompañado de gestos y silencios en que los protagonistas se dicen adiós. El cronista agrega la referencia al último discurso radial que funciona como la contracara de este lenguaje íntimo. La historia busca recrearse desde la experiencia de contacto humano de sus actores:

¹⁵ Refiriéndose al arte de narrar casi perdido en la sociedad moderna, Benjamin señala: "With these words, soul, eye, and hand are brought into connection. Interacting with one another, they determine a practice. We are no longer familiar with this practice. The role of the hand in production has become more modest, and the place it filled in storytelling lies waste. (After all, storytelling in its sensory aspect, is by no means a job for the voice alone. Rather, in genuine storytelling the hand plays a part which supports what is expressed in a hundred ways with its gestures trained by work.) That old coordination of the soul, the eye, and the hand which emerges in Valéry's words is that of the artisan which we encounter wherever the art of storytelling is at home" (108).

Esta crónica, imaginaria en el rescate confidencial de quienes conocieron a la Payita y estuvieron cerca de aquellos sucesos, sólo pretende enlazar intensidades y pulsiones humanas que entretejieron la biografía política. Probablemente el ímpetu escritural, desborde romanceado al caudal épico de aquellas presencias en el acontecer traumático del aborto histórico. Más bien, estos improbables pespuntos memoriales puedan delinear tímidamente el perfil de Miriam Contreras en el exiliado claroscuro de su pública lejanía (100-101).

La misma nostálgica advocación funciona en “Tu voz existe o el débil quejido de la radio A.M.” en que se propone a las radios clandestinas como espacios de resistencia y posibilidades democratizadoras a la luz de otros medios, como la televisión, que adormecen la conciencia del espectador: “Pareciera que la radio, frente a la visual televisiva, fuera el último eslabón de una cadena que por años reprodujo la imagen a través de la voz, la narración, la música, el relato de esa confidencia modulada por el timbre sedoso de ese locutor invisible” (204). La radio AM es el espacio de lo popular y de la fiesta, el único refugio de una experiencia comunitaria que sólo puede recrearse en la voz del locutor que, como el cronista, intenta resistir los avatares de la alienación mediática contemporánea.

Es desde este espacio radial que evocan las crónicas de *De perlas y cicatrices* que los medios pueden transformarse en un eslabón que comunique las experiencias disímiles de la modernidad y modifique modelos identitarios en la esfera pública. Sin embargo, como nos recuerda Martín-Barbero esta “oralidad de radio” es una construcción mediática de la modernidad:

In a peculiar manner modernity in Latin America speaks of the interpenetration and complicity between orality—as the primary cultural experience of the majority of the people—and electronic visualization. This complicity has shaped a ‘secondary orality’ which has formed its grammar of expression through radio, television, movies and video and represents a dramatic break with the core of Enlightened modernity, that is, the culture of books.

Majorities in our countries get to appropriate modernity's principles without leaving behind their oral culture and without going through the books's mode. This represents a scandal and a challenge for our cultural models" (1996: 19)

La "segunda oralidad" a la que se refiere la cita anterior no es sino la expresión de un nuevo parámetro en la industria mediática y la manifestación de una nueva sensibilidad masiva. Es por ello que para autores como Martín-Barbero y García Canclini no se puede pensar en los medios como aislados de los procesos de producción cultural. No se puede concebir a los medios sólo desde la perspectiva del mercado sino que es necesario identificarlos como espacios de producción y circulación de cultura que responden a nuevas formas de apropiación y de goce simbólico del capital cultural (Martín-Barbero, 1996: 19). Más aún, los medios son espacios en que se puede generar procesos de ciudadanía y participación democrática, ya que han comenzado a construir una nueva imagen de espacio público, un nuevo imaginario que conecta las experiencias muchas veces fragmentarias e inconexas de sus ciudadanos. Los medios han transformado de manera definitiva la escena pública: los ciudadanos que antes llevaban al espacio público sus debates contra el Estado y las cuestiones de gobernabilidad, ahora se han replegado a un espacio mediático en que manifiestan el debate sobre las cuestiones sociales y políticas (García Canclini, 41). Frente a la paradoja de un sofisticado sistema de comunicaciones y una sociedad contemporánea que experimenta la crisis de la comunicación entre comunidades, los medios pueden transformarse en "mediadores sociales" al servicio de los mediadores socioculturales que han ocupado un rol central en las transformaciones sociales latinoamericanas (como la escuela, la familia, la iglesia, el barrio). Los medios pueden activar la comunicación entre distintos espacios culturales a través de una experiencia creativa que Martín-Barbero denomina la "razón comunicacional" y reemplaza la noción de "industria cultural" (un concepto monopólico y unidireccional en que la cultura se concibe

como la producción de un centro) (2001: 16). En esta flexibilización de la relación entre medios e industrias culturales, críticos como Martín-Barbero y García Canclini, encuentran una solución intermedia a los desafíos que enfrenta el intelectual en las sociedades latinoamericanas contemporáneas, ya que le permite, desde un espacio des-centrado y nómada, acercarse a una cultura en que la visualidad electrónica ha desplazado la cultura del libro (2001: 13). La crónica, como un espacio híbrido que contesta no sólo lo literario sino lo mediático, se ubica en este lugar de transición en que es posible crear un nuevo lenguaje crítico para la modernidad latinoamericana.

La pregunta final sería, ¿por qué la radio? A la luz de la masiva privatización de los medios en Chile y en particular, el auge de la televisión privada, la radio se presenta para Lemebel como el último refugio desde donde ofrecer un espacio de resistencia y de creatividad social a aquellos actores comunitarios ausentes o marginados de la escena pública contemporánea. Para Rosalía Winocur es desde la radio que se construyen las nuevas ciudadanía mediáticas desde una aproximación “doméstica” a este concepto:

La radio ha contribuido notablemente a consolidar el proceso de construcción cultural de la noción de ciudadanía a nivel social e individual, generando un imaginario sobre los estilos de vida, las formas de convivencia, los modos de inclusión y exclusión social, las instituciones y prácticas políticas y las relaciones de poder (15-16).

Asociada a gobiernos populistas como los de Cárdenas o Perón en los años treinta y cuarenta, cuestionada en su éxito hacia los cincuenta por la aparición de la televisión, en los ochenta se revitaliza como un espacio de prácticas ciudadanas, y hacia los noventa la audiencia cobra importancia como recurso legitimador del discurso radiofónico (Winocur, 17-18). Es en la radio y en el espacio de la crónica en que Lemebel piensa la modulación de una voz que navegue por los intrincados laberintos de la relación entre medios, industrias

culturales y procesos estéticos e históricos. Espacios posibles de comunicación, como los de la radio AM, espacios de intercambios entre el cronista y su audiencia cuyas voces "también existen":

Seguramente la radio AM no fue diseñada para la sofisticada audición de los adictos al estéreo. Es posible que desaparezca, ya que los últimos equipos japoneses no vienen con onda larga. Pero es difícil que la impersonal cursilería FM contagie la memoria sonora como lo hizo la radio AM con su débil quejido, con los tarros de su bullicioso canto (205).

V. Modernidad anacrónica: a modo de conclusión

En *The Untimely Present. Postdictorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*, Idelver Avelar plantea que la crisis de la narratividad en los discursos de la post-dictadura tiene que ver con la represión que es inmanente a la tarea de duelo. Duelo y narración son correlativos: la efectiva concreción del duelo presupone la narración de una historia sobre el pasado. Contrariamente, sólo al ignorar el imperativo del duelo, sólo al reprimirlo en el olvido neurótico, se puede proceder a narrar sin confrontar la crisis de época de la narración y el declive de la transmisión de la experiencia. Para Avelar las sociedades postdictatoriales se caracterizan por una suspensión narrativa que proviene de la imposibilidad de la memoria. Lemebel emplea los medios para expresar la tensión entre narración y memoria. Lemebel hace evidente su relación ambivalente con el mercado y los medios de comunicación masiva. En sus crónicas se patentizan dos tiempos contrapuestos: un momento barroco de significantes saturados que demuestran el flujo y el intercambio visual propio del mercado (y por añadidura, sintomático también de un tipo de ficción narrativa) y un momento alegórico de quiebre en que el relato se enfrenta a sus propios límites en la interrupción de la memoria (y de la acción de narrar que conlleva). Es así que *De perlas*

y *cicatrices* puede leerse como una manifestación de una modernidad anacrónica, ya que pone en evidencia las marcas de una modernidad mediática a la par de una nostalgia por la recuperación de una voz comunitaria que parece desaparecer en el frenesí de la sociedad de la post-dictadura chilena. Lemebel vuelve al aparato de producción de las industrias culturales para proponer la emergencia de ciudadanías mediáticas de carácter doméstico en el espacio de la radio.

A la par que construye un nuevo género proveniente de los medios y la cultura literaria, la crónica de Lemebel establece una nueva geografía del Estado. Las referencias a los cuerpos en este conjunto de crónicas no es arbitraria, ya que señalan, por medio de la metonimia, un estado de relaciones políticas y sociales. A la par de cuerpos sobrecargados del brocado y el adorno (los cuerpos mediáticos que circulan como bienes de valor y uso en el mercado neoliberal), la geografía del Estado se forma también con aquellos cuerpos mutilados por la violencia política o social. Moira Gatens señala al respecto el modo en que el Estado ha adoptado una forma corporal masculina e idealizada desde Hobbes y su imagen de Leviatán. Gatens explica de qué modo esta cartografía corporal que da forma al Estado ha sido desordenada por las mujeres y otros sujetos tradicionalmente no representados en ella. Las crónicas de *De perlas y cicatrices* hacen evidente este reordenamiento corporal y espacial al diseminar la narración de la historia contemporánea de Chile a aquellas áreas que se habían considerado como marginales. En este sentido, el cronista se avoca a una tarea de reconstrucción arqueológica que lo lleva a los subterfugios de la memoria reciente. Medios y memoria, consumo y duelo, perlas y cicatrices, el conjunto de crónicas aquí analizadas ponen en la mesa las paradojas que enfrenta el intelectual en la sociedad post-dictadura. De este modo, las crónicas de *De perlas y cicatrices* son espacios híbridos que alternan entre un mensaje utópico (la ciudadanía es un espacio aún por construirse desde un espacio comunitario que Lemebel escenifica en la radio) y el reconocimiento de las limitaciones de la palabra para narrar el dolor y la violencia política.

Bibliografía

- Arlt, Roberto. *Trescientos millones*. En *Obra Completa*, tomo tres. Buenos Aires: Planeta-Carlos Lohle, 1991. 237-287.
- Avelar, Idelber. *The Untimely Present. Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham and London: Duke University Press, 1999.
- Benjamin, Walter. "El autor como productor". En *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1990. 115-134.
- . *The Origin of German Tragic Drama*. Traducción de John Osborne. London-New York: Verso, 1996.
- . "The Storyteller". En *Illuminations*. Traducción de Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969.
- . "'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction'". *Illuminations*. Traducción de Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969.
- Cárcamo-Huechante, Luis. "Hacia una trama localizada del Mercado. Crónica urbana y economía barrial en Pedro Lemebel". En Muñoz, Boris y Silvia Spitta (editores). *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2003. 99-115.
- Drake, Paul W. y Jaksic, Ivan. "El 'modelo' chileno. Democracia y desarrollo en los noventa". En Drake, Paul W. e Ivan Jaksic (compiladores). *El modelo chileno. Democracia y desarrollo en los noventa*. Santiago: LOM, 2002. 11-38.
- Frisby, David. *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Traducción de Carlos Manzano. Madrid: Visor, 1992.
- García-Canclini, Néstor. "Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano". En García Canclini, Néstor y Carlos Juan Moneta (coordinadores). *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. México: Grijalbo, 1999. 35-63.
- García-Corales, Guillermo. "La figura de Pedro Lemebel en el contexto de la nueva narrativa chilena". *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*. 34 (1): 2005. 25-31.
- Gatens, Moira. "Corporeal Representation in/and the Body Politic". En *Cartographies. Poststructuralism and the Mapping of Bodies and Spaces*. Australia: Allen and Unwin, 1991. 79-87.
- Lemebel, Pedro. *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales*. Santiago: LOM, 1998.
- Martín-Barbero, Jesús. *Al Sur de la modernidad. Comunicación, globalización y modernidad*. Pittsburgh, PA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2001.

- . “Communication and Modernity in Latin America”. En Ferman, Claudia (editor). *The Postmodern in Latin and Latino American Cultural Narratives. Collected Essays and Interviews*. New York-London: Garland Publishing, 1996.
- . *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: G. Gili, 1987.
- Masiello, Francine. *The Art of Transition. Latin American Culture and Neoliberal Crisis*. Durham, London: Duke University Press, 2001.
- Moulián, Tomás. “La matriz del Chile actual: la revolución capitalista” (15-30) y “Páramo del ciudadano” (31-79). En *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago: LOM, 1997.
- Poblete, Juan. “La crónica, el espacio urbano y la representación de la violencia en la obra de Pedro Lemebel”. En Muñoz, Boris y Silvia Spitta (editores). *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2003. 117-137.
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.
- Santos, Lidia. “Introducción” (21-37) y “Lo kitsch, la cultura de masas y el discurso crítico” (101-136). En *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2004.
- Skłodowska, Elzbieta. “Biografía de un cimarrón y Me llamo Rigoberta Menchú: poética de la mediación” (109-147) y “El arte de verdades parciales: testimonio ‘noticiero’ de Walsh y Poniatowska” (151-176). En *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*. New York: Peter Lang, 1992.
- Sunkel, Guillermo. “Introducción. Explorando el territorio”. En *El consumo cultural en América Latina. Construcción teórica y líneas de investigación*. Santa Fé de Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1999. XI-XXIX.
- Tironi, Eugenio y Sunkel, Guillermo. “The Modernization of Communications: The Media in the Transition to Democracy in Chile”. Traducción de Richard Gunther. En Gunther, Richard y Anthony Mugham (Editores). *Democracy and the Media: A Comparative Perspective*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2000. 165-194.
- Winocur, Rosalía. *Ciudadanos mediáticos. La construcción de lo público en la radio*. Barcelona: Gedisa, 2002.

JUAN POBLETE

(University of California, Santa Cruz - Estados Unidos)

De la Loca a la superestrella: cultura local y mediación nacional en la época de la neoliberalización global

I. Introducción: el resurgimiento de la imaginación popular

En un ensayo justamente famoso de 1981, “Narrador, autor superestrella”, Jean Franco establecía una distinción entre tres momentos —no necesariamente sucesivos ni mutuamente exclusivos en América Latina— de la relación entre la figura del autor como productor del discurso, la sociedad a la cual se dirigía y en la cual se inscribía, y el medio técnico que mediaba esta relación. Así, al narrador oral tradicional —que contaba su historia y la de la colectividad en una forma narrativa de memoria que rescataba no sólo la experiencia de dicha colectividad sino reforzaba además sus valores compartidos— sucedía el autor que escribía su texto en un mercado de bienes culturales nacionales para rescatar o construir una parte de la historia de ese conglomerado. Finalmente aparecía la superestrella que producía textos de circulación masiva en mercados transnacionales que privilegiaban sobre todo la repetición y la marca registrada. En el caso latinoamericano del Boom, veía Franco —estudiando los casos de Carlos Fuentes, Juan Carlos Onetti, Mario Vargas Llosa y Manuel Puig— una tensión productiva e interesante entre la simultaneidad de estas tres formas de articulación de lo narrativo y lo social y los esfuerzos de los autores del Boom por encontrar una forma de legitimidad que satisficiera simultáneamente las demandas del mercado y las del campo literario.

El ensayo de Franco nos pone sobre la pista de la relación difícil y cambiante entre el autor como figura, la comunidad/sociedad/aglomeración de sus lectores potenciales y las formas técnicas de discursividad que median esa relación. Este conjunto de problemas servirá aquí para proponer una hipótesis de lectura para el análisis general de la trayectoria cronística de Pedro Lemebel. En pocas palabras: sugiero que esta obra se ha movido desde una cierta autorización de su autoría que se fundaba en la figura de “la Loca” a otra que gira en torno al autor literario de gran éxito comercial y reconocimiento nacional e internacional. La clave del cambio en cada caso es el lugar desde el cual se produce la mediación entre lo local, lo nacional y lo global.

El primer Lemebel de la Loca, o para ser más preciso, la forma de autorización de la voz cronística en ese Lemebel, se fundaba en aquel personaje local que recorría un territorio igualmente local y lograba por ello, en tanto localizado, mediar entre la dimensión nacional, en donde sus preocupaciones parecían ausentes, y el ámbito global, en el cual varias de aquellas temáticas locales habían adquirido gran importancia y circulación. El último Lemebel ha devenido una figura nacional, un autor conocido en todo el país y reconocido en la calle por todos—biográficamente no sólo cuasi-imposibilitado de hacer la salida anónima que caracterizaba y potenciaba antes a la Loca— sino también obligado permanentemente a auto-performarse en su figura nacional y decidido a escribir sobre ella¹.

Si la forma de legitimidad de la Loca era su externalidad, su condición foránea respecto a las coordenadas que dominaban el espacio nacional, el Lemebel autor de la segunda época asienta su legitimidad, o de nuevo, la legitimidad de su voz cronística, precisamente en la

¹ “A veces voy en el metro, tranquilo, veo unos ojos morenos y pienso ‘el amor me ronda’. Y esos ojos se acercan, casi me queman y escucho: ‘¿Usted es el escritor Pedro Lemebel?’ Sí, que lata. Se rompe todo”. Lemebel, “Entrevista”. (2001:9).

dimensión de alcance nacional de su reconocimiento en cuanto autor. Desde un punto de vista bourdieano podría señalarse que el primer Lemebel, quien carece entonces de cualquier capital en el campo literario chileno, sólo puede reclamarlo desde la ruptura, con frecuencia radical, con los lenguajes y convenciones dominantes en la escritura nacional. Ese Lemebel escribe en fuga tanto de los cánones políticos de la transición como de los literarios y comunicacionales dominantes². Es un Lemebel que realiza dos movimientos con frecuencia interconectados: des-cubre, hace pública una forma de marginalidad social que ha sido invisibilizada y que resulta crítica de la autocomplaciente figura de la democracia que reina en el país. Con la misma frecuencia el segundo movimiento de esta primera figura de autor consiste en la aventura del cuerpo y el deseo, en donde la voz y el ojo de Lemebel, tornados recursos de la Loca, recorren ansiosos las calles de Santiago.

El segundo Lemebel, en cambio, habla desde el centro mismo de su consagrado lugar nacional e internacional. Imposibles resultan aquí las salidas anónimas y el autor escribe siempre desde el pedestal sociocultural en que lo ha colocado el éxito. No sólo ocurre que al nivel biográfico su *performance* es ahora la del famoso autor de crónicas que todo el mundo conoce, pues se publican en canales de difusión nacional e internacional, sino que además la forma de autorización de esa voz se relaciona directamente con esa nueva posicionalidad literaria y comunicacional. Mientras la primera Loca coloca de lleno en el centro de su intervención y de la discusión lo que ha pasado con los que sobran en los acomodos de la transición, con los marginales sociales y sexuales de la nueva democracia chilena, el segundo Lemebel se ha vuelto el depositario de una misión de memoria y repetición más amplia, ha devenido el mismo una

² “No sé si hago literatura, especialmente porque los dos únicos suplementos literarios de Chile nunca han hablado de mis textos”. Lemebel, “Pecar” (1996).

suerte de memorial cuya función principal parece ser, por un lado, el recuerdo, el testimonio, y, por otro, la afirmación de su propia centralidad tanto para la legitimación de su voz como para la prolongación de su proyecto literario. Si la primera Loca se involucra personalmente en lo que cuenta, lo hace anónimamente y desde la permanente transgresión y eso la liga de manera general con aquellos marginales que desvela para incomodar la complaciente paz general. El segundo Lemebel, en cambio, parece condenado a hablar casi siempre desde y sobre sí mismo. Si el primer Lemebel resulta definido genéricamente por la aventura y la escapada, el segundo gira sólidamente alrededor de la autobiografía y las memorias.

Cruzando ambas formas de autoría y legitimidad se halla la crónica como género base. Entender qué ocurre con ella en estos dos contextos es otro de los objetivos de este trabajo.

La transición de Lemebel

De Perlas y cicatrices: Crónicas radiales de 1998 y *Zanjón de la Aguada* de 2003 funcionan en la obra cronística de Lemebel como ejes articuladores de aquellos dos momentos arriba mencionados. De un lado quedan, en una primera época, dos grandes libros de crónicas: *La Esquina es mi corazón: Crónica urbana* (1995) y *Loco Afán: Crónicas de Sidario* (1996). Del otro, en un segundo momento, *Adiós mariquita linda* (2004) y *Serenata cafiola* (2008). En el medio y conectando estas dos épocas aparecen *De Perlas y cicatrices* y *Zanjón de la Aguada*.

De Perlas y cicatrices es un conjunto de textos presentados por Lemebel en su espacio “Cancionero” en Radio Tierra. Sería injusto, y no es mi intención, juzgar estos textos exclusivamente por su calidad propiamente literaria, puesto que en rigor se trata de crónicas escritas específicamente para este espacio en la emisora radial. Son

crónicas más breves (dos a tres páginas en su gran mayoría) que las de los libros anteriores y debían calzar en los diez minutos que duraba el segmento radial. En este sentido, fueron altamente efectivas, pues se convirtieron en uno de los mayores éxitos de escucha de la emisora.

Radio Tierra 1300 AM se autodefine como “un espacio social de mujeres”. Fue creada como un proyecto de radio feminista, y esta impronta le da su propósito editorial y su singularidad e intencionalidad. Quiere promover y afirmar una comunicación democrática e independiente en el marco de la llamada transición chilena a la democracia desde 1990. Ésta significó, de hecho, un debilitamiento del tejido social, con formas limitadas de expresar y actualizar la ciudadanía, con una fuerte concentración de la propiedad de los medios y una uniformidad ideológica de la oferta cultural *mass*-mediatizada. En este contexto, Radio Tierra quiere multiplicar los discursos sociales y las voces elaborando e implementando una fuerte posición editorial en favor de la diversidad y pluralidad.

Tanto Radio Tierra como el trabajo de Lemebel responden y reaccionan culturalmente, entonces, a los desafíos producidos por la democracia neoliberal y la globalización en Chile. Ambos han tenido un importante papel en lo que los científicos sociales chilenos llaman “la Transición Chilena” –de un régimen dictatorial a uno democrático– y el “modelo chileno”, de transición hacia una economía y sociedad neoliberales. Radio Tierra y Lemebel han explorado los límites y posibilidades para dar cuenta de e intervenir en dichos contextos. Han participado activamente, además, en las guerras culturales por determinar los contornos precisos de una cultura por y para la democracia en Chile. Asimismo, ambos desarrollan prácticas culturales que parece necesario considerar como vernacularizaciones o hibridaciones de la globalización. En este sentido, son tanto el resultado como los promotores de la circulación de discursos globales sobre la diversidad, la diferencia y el multiculturalismo, mientras simultáneamente traducen y reescriben esos discursos desde el punto de vista específico de una localización globalizada: Santiago de Chile.

Radio Tierra y Pedro Lemebel representan, además, intentos de comunicación con un público no-elitario a través de ciertos géneros, formatos y medios. Ambos surgen, por último, en el marco de la globalización neoliberal manifiesta en una transformación cultural que, con frecuencia, afecta las jerarquías culturales y los límites estrictos entre la alta y la baja cultura, entre lo metropolitano y lo nacional, lo extranjero y lo local, lo moderno y lo tradicional en Chile.

Este es el contexto político, comunicacional y cultural en que es preciso colocar las crónicas de *De Perlas y cicatrices*. Lo que interesa aquí entonces, es menos hacer un juicio de valor que constatar cómo estos textos representan el comienzo de un giro en la obra de Lemebel. En sus palabras “A modo de presentación”, el autor señala el origen de estos textos en el programa Cancionero de Radio Tierra donde “estas crónicas se hicieron públicas en el goteo oral de su musicalizado relato” (1998a: 5) y luego añade:

El espectro melódico que acompañó este deshilvanado collar de temas, es amplio [] El producto de esta experiencia, no podría contenerlo la documentación letrada que en el paralelismo gráfico de este libro se imprime como muda pauta. El resto, la puesta en escena ambiental, el gorgoreo de la emoción, el telón de fondo pintado por los bolereados, roqueados o valseados contagios, se dispersó en el aire radial que aspiraron los oyentes. Así el espejo oral que difundió las crónicas aquí escritas, fue un adelanto panfleteado de las mismas. [] Ahora, la recolección editora enjaula la invisible escritura de ese aire, de ese aliento, que en el cotidiano pasaje poblador, alaraqueaba su disco discurseante en los retazos deshilachados del pulso escritural (1998a: 5-6).

Hay algo, entonces, de la totalidad semiótica y comunicacional que constituyó estos textos en su versión original que escapa a la capacidad de representación del medio escrito y aun más del formato libro. Lo que Barthes llamó el “grano de la voz” –para aludir a la conexión entre la voz y el cuerpo en una erótica auditiva que constituía buena parte de la experiencia de escucha musical– se diluye o se pierde aquí. Lo que queda son textos que participan de un esfuerzo testimonial:

Este libro viene de un proceso, juicio público y gargajeado Nuremberg a personajes compinches del horror. Para ellos techo de vidrio, trizado por el desvelaje póstumo de su oportunista silencio, homenajes tardíos a otros, quizás todavía húmedos en la vejación de sus costuras. Retratos, atmósferas, paisajes, perlas y cicatrices que eslabonan la reciente memoria, aún recuperable, todavía entumida en la concha caricia de su tibia garra testimonial (1998a: 6).

La denuncia y el testimonio son, de esa forma y por decisión programática del autor, los dos modos dominantes de este libro. Estos dos registros escriturarios giran en torno al uso instrumental de la escritura que se convierte en un arma afilada para saldar las cuentas pendientes, para rendir homenajes o simplemente para recordar. Desfilan así, por una parte, los personajes de la farándula y la televisión que el libro considera cómplices de la dictadura y, por otra, las víctimas de la represión, junto a una serie de personas, personajes, eventos y lugares que el autor recuerda nostálgicamente. Notoriamente ausente está la Loca, cuyos deseos oculares o anales y cuyas salidas exploratorias animaban los dos libros anteriores. Faltando ese elemento dinamizador, cuyos desplazamientos cartografiaban un espacio local, esta crónica lemebeliana deviene tiempo puro y plano, pasado o presente relacionados exclusivamente por dos vectores: la conexión dictadura-transición o la nostalgia de un tiempo ido y mejor. Si la Loca –biográfica o ficcional, poco importa– dinamizaba literariamente el imaginario de la crónica y su lenguaje en el primer Lemebel, en este momento intermedio su crónica empieza a depender del predominio de la función referencial y de la comunicabilidad más directa con un público aún más amplio.

Zanjón de la Aguada, por su parte, evidencia tres temporalidades definidoras de la cronística de Lemebel, que a menudo, en las páginas más logradas de su obra toda, se interpenetran con gran efectividad. Podríamos llamarlas prehistórica, histórica y post-histórica. La prehistórica se relaciona con la autobiografía que el autor desarrolla aquí en las crónicas iniciales. Bajo el subtítulo de “En el País de

Nunca Jamás”, estas crónicas crean un substrato ante-histórico en que el lenguaje de los cuentos de hadas, como ya ocurrió en la novela *Tengo miedo torero* (2001), ayuda a estructurar la representación. Este momento prehistórico y mítico se extiende hasta incorporar el gobierno de la Unidad Popular que funciona en el libro como el Otro de los dos momentos siguientes. El momento propiamente histórico corresponde al Golpe militar y a las luchas antidictatoriales. En él una fuerte conflictividad proporcionaba a los actores un guión agónico claro y una epicidad indiscutible. La historia se desarrollaba bajo el impulso fuerte de una dialéctica sostenida entre dictadura y oposición. El momento post-histórico es el de la Concertación política y el dominio del consenso, es decir la erradicación ilusoria de la conflictividad bajo la hegemonía del mecanismo supuestamente autorregulado e indiscutible del mercado como lógica de lo social y lo político. Si en el primer momento el pueblo, dentro del cual emerge Lemebel como actor, era un sujeto en busca de su agencia histórica que cuasi míticamente saboreó en los breves años de la Unidad Popular (1970-1973), sólo en el segundo momento alcanza su verdadero status nacional mas allá de las diferencias y las desigualdades, en la lucha sostenida contra la dictadura. La última temporalidad nos instala de lleno en la emergencia del cronista que intenta recoger y reinterpretar el guión que el pueblo ha perdido. En una relación inversamente simbiótica en este libro, la caída en desgracia, en la pasividad o en la marginalidad de vastos sectores populares alimenta y robustece la voz del autor.

Conectadas a estas tres temporalidades se halla –si se nos permite un aparte sobre la localización específica de estos textos en *Zanjón de la Aguada*– la historia de Santiago que, como casi siempre ocurre en la crónica del primer Lemebel, es el escenario en donde performan sus actores. Siguiendo a José Luis Romero, podríamos decir que *Zanjón de la Aguada* remite sucesivamente a tres momentos de la ciudad latinoamericana en general: el momento de la ciudad patricia, el de la burguesa y el de la masificada, en que por diversos medios se alcanzan formas y grados también diferentes de

convivencia de los conciudadanos. Fundamental en estos tres momentos es la existencia de actores sociales contrastantes (la aristocracia y el resto en el primer momento, la nueva burguesía y el pueblo en el segundo, y la clase burguesa y la masa en el tercero). Importante también es la dialéctica especialmente visual que va de la contigüidad a la incómoda convivencia de dichos actores en el espacio urbano, transformado así en escenificación de lo social-nacional, convertido en la escena en que una doble mirada recíproca define a los actores que se ven como el Otro respectivo (Romero). Crucial en el último momento es la presencia simultánea no sólo de las grandes masas de inmigrantes del campo a la ciudad sino de los medios de comunicación masiva que les proporcionan múltiples guiones de identidad. Aunque Romero detuvo su cronología a comienzos de los años setenta, se le podría agregar a su esquema un cuarto momento que escribirían ahora autores como Néstor García Canclini, Carlos Monsiváis y Lemebel. En este cuarto momento de la ciudad globalizada, la nueva relación entre el pueblo y los medios de comunicación, en donde, como dice García Canclini, las identidades urbanas combinan su definición sociodemográfica y espacial con su definición sociocomunicacional (García Canclini, 47), le otorga al programa de la escritura crónica en Lemebel parte importante de sus contenidos y fuerza. Se trata para Lemebel de intervenir en un paisaje mediático hegemonizado por la particular versión chilena del neoliberalismo globalizador. La postdictadura neoliberal y su *mediascape* dominante llegan siempre a aplacar, a domesticar los espacios y las ceremonias sociales. Allí donde habitaba la utopía como tensión de futuro, o la lucha de clases como tensión de presente y de pasado, la reorganización neoliberal quiere imponer el espacio sin clases y “democrático” de los que acceden al consumo en el mercado. La tarea de la crónica en Lemebel suele ser resignificar, a menudo por la vía de la recuperación de la densidad histórica, esos espacios neutralizados, recargándolos de historicidad.

Bajo aquella hegemonía, la crónica emerge en la obra toda de Lemebel como una forma global de reflexión local. Es un discurso

global porque ocurre y circula globalmente (están las crónicas de Edgardo Rodríguez Juliá en Puerto Rico, las de Boris Muñoz en Venezuela y los Estados Unidos, las de Martín Caparrós en la Argentina, y las de Carlos Monsiváis y José Joaquín Blanco en México). Es global también porque, a menudo, trata temas globales (la pobreza urbana, las drogas, la saturación que producen los medios de comunicación, la presencia de múltiples subestilos y/o subculturas, la emergencia o reconocimiento de las identidades alternativas, etc.). Es reflexión local, por otro lado, porque conecta estos procesos globales con públicos locales a los cuales brinda una suerte de puente reflexivo que permite mirar hacia dentro y hacia afuera (conectando así sectores sociales en procesos de globalización diferencial, diversa o incluso contradictoria: ricos y pobres, ganadores y perdedores, integrados unos por la vía del acceso e incluidos o, más bien, considerados otros sólo por la vía de la exclusión como peligro). Es reflexión local, en suma, porque ayuda a entender la diferencia entre globalización como proceso abstracto que acontece al nivel económico y financiero y mundialización que es el proceso de globalización del capital vivido en una situación cultural particular que participa, sin embargo, de formas de cultura que se dan también, bajo diferentes actualizaciones en muchos lugares del planeta (Ortiz).

No obstante, y para regresar al esfuerzo por caracterizar un momento intermedio en la producción cronística de Lemebel, parece crucial insistir en tres transformaciones. Por un lado, la fuga y la interrupción —que la salida a terreno de la Loca como figura determinante del primer período lemebeliano representaba— dan paso al recuerdo nostálgico, reivindicador o denunciante de las glorias sufridas del pasado, los héroes que cayeron y las violencias y culpas impunes, respectivamente. Por otro, el lenguaje cronístico de Lemebel —que fue siempre, primero, una apuesta por un público no cubierto por ninguna de las cartografías discursivas dominantes, a medio camino entre la literatura, el periodismo, la antropología y la historia de la vida cotidiana; y, luego, una novedosa articulación de dos fuentes discursivas: el lenguaje literario y el popular chileno con

sus respectivas formas de experimentación y creatividad sintáctica, lexical y semántica y sus archivos de recursos y *topoi* narrativos— ese lenguaje, en suma, cede su lugar a una lengua y a una estructura mucho más reconocible y asimilable por el buen periodismo cultural, aunque ahora con un público ampliado. Finalmente, el espacio central que media la conexión entre lo local, lo nacional y lo global cambia. En los dos primeros libros, incluso cuando se hablaba de algo tan definitivamente nacional como el Golpe de Estado de 1973, esto era mediado por una localización muy concreta que coincidía con la situación de la Loca o las locas y con sus cuerpos, deseos, y necesidades. Piénsese en una crónica emblemática como “La Noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad Popular)” con la cual se abre *Loco Afán*. Lo local definía allí la posición de un sujeto, sino siempre anónimo, menor: la Loca, con cuyos ojos y desde cuyos deseos claramente insertos en un contexto espacial fuertemente localizado se podía acceder a las conexiones entre la situación nacional y los discursos y situaciones globales que definían el macro-contexto. Lo local y la Loca —es decir lo que podríamos llamar la loca/lización de la crónica en el primer Lemebel asociada a la conexión cuerpo/diferencia— eran la forma privilegiada de mediación entre lo nacional y lo global. En la segunda época, en cambio, será crecientemente la voz personal y a menudo autobiográfica del personaje Pedro Lemebel la que, habiendo alcanzado estatura nacional e internacional, medie entre lo local y lo global. No se trata de que las preocupaciones o los temas de Lemebel cambien completamente, sino más bien de que la voz y el espacio que los producen y los articulan en y a la triple t́empero-espacialidad de lo local/nacional/global han cambiado. La nueva forma de autorización de esta voz y aquella localización tiene que ver con la emergencia de una figura que reemplaza a la Loca anónima cuyas fugas o salidas pautaban el paisaje de la primera crónica lemebeliana. Esta nueva figura es la autorizada figura del autor. Su autoridad no deriva de la capacidad de interrumpir secretamente la superficie continua del *status quo* con un lenguaje simultáneamente opaco y seductor, oscuro y revelador,

sino del grado de reconocimiento público *qua* autor manifiesto en una posición de resistencia política explícita, ampliamente conocida y profusamente *mass*-mediatizada.

La diferencia entre *De Perlas y cicatrices* y *Zanjón de la Aguada* en cuanto libros intermedios y los dos que les anteceden en la producción cronística de Lemebel es, reitero para concluir, la presencia/ ausencia de la Loca. Si en aquellos la Loca actuaba –paradójicamente, dada su carga de subjetividad y deseo– como un elemento estructurador y objetivador del relato y como una fuerza expresiva que tensaba la prosa barroca y popular de Lemebel: “En una ciudad alambrada de prejuicios [...] el deseo burla la vigilancia. [...] El deseo es necesario para que respire la ciudad [...] para resistir el estrés paranoico del neoliberalismo” (Lemebel, 1998b); en los libros del período intermedio ella ha comenzado a ceder su lugar protagónico a la figura autobiográfica o a la memoria (nostálgica o política) del autor. Esto, sin embargo, obliga a este último a una relación proso-popéyica con aquel pueblo y ese pasado. Su voz y su trayectoria vital ahora legitimadas por su éxito literario y por su genealogía popular devienen así las formas de autorización específicas de una autoridad autorial. Desde allí se puede, sin ninguna otra suerte de mediación formal, criticar descarnadamente la continuidad viciosa del pasado dictatorial en el presente transitivo, denunciar enérgicamente la impunidad y rememorar con calidez a los héroes caídos. El primer período de Lemebel podría ser cabalmente caracterizado por una declaración como la siguiente: “yo no hablo por ellas. Las minorías tienen que hablar por sí mismas. Yo sólo ejercito en la escritura una suerte de ventriloquia amorosa, que niega el yo, produciendo un vacío deslenguado de mil hablas” (Schäffer, 59). Destaca en ella esa compleja relación entre la operación subjetivadora del deseo de la Loca y su radical objetivación negadora de la personalidad autobiográfica del autor que produce el espacio para la manifestación de lo social-polifónico tan característico de los primeros dos libros de Lemebel. En la segunda etapa, en cambio, “la ventriloquia amorosa” que aunque saturada de deseo niega de alguna forma el yo del

hablante y su voz personal, deja su lugar a la prosopopeya en donde a través de la voz poderosa del autor hablan los ausentes, los muertos, los pobres, Chile.

El segundo Lemebel: autoría y democracia neoliberal

Paradójicamente, la manera de autorización y la forma de inserción en el mercado cultural de este segundo Lemebel —el de *Adiós mariquita linda* (2004) y *Serenata cafiola* (2008)— ha sido la especialización alrededor de la figura pública del autor disidente y su rol cuasi-obligado de denunciar, dar testimonio y recordar, precisamente desde la plataforma autorizada y reconocible de su propia persona. Transformado en una figura popular que es simultáneamente uno de los autores literarios más vendidos en Chile, la crónica de este nuevo Lemebel ya no se escribe en el presente de la acción de la Loca que definía la primera época. Si esa primera crónica *hacía* o *mostraba* mucho más que *decía*, la segunda participa mucho más de la idea de la crónica como rescate de una anécdota o un hecho menor, a menudo directamente conectado a la biografía del autor, que se considera digno de ser narrado, por un lado; y, por otro, del recuerdo de algo pasado que ha sido borrado por el simple paso del tiempo, el cambio tecnológico o el aparato de la desmemoria dominante construida por el neoliberalismo.

Tal vez la marca más evidente y definitiva de la distancia entre las dos épocas de la crónica en Lemebel, que este trabajo ha perseguido establecer, se halle en su forma respectiva de relación con el campo y la máquina literaria mismas en Chile. Mientras la crónica de aquel primer y desconocido Lemebel era de hecho y en la práctica —por su lenguaje barroco y popular, por su temática afincada en la diferencia sexual y social, y por su intencionalidad política inconformista e iconoclasta— un múltiple desafío a la ciudad letrada chilena, la textualidad del segundo y famoso Lemebel tematiza con frecuencia

y directamente la posicionalidad de su propia autoría, su legitimidad y los cuestionamientos hostiles que de ella se hacen. En otras palabras, dotado de un fuerte capital simbólico adquirido a través de su obra previa, este segundo Lemebel se dedica frecuentemente a preservar dicho capital por la vía de dos operaciones fundamentales: el despliegue de una autoasignada función de memoria histórica de la colectividad popular en el medio de fuertes transformaciones tecnológicas y políticas; y la defensa explícita de su centralidad en la cultura literaria y nacional.

Una crónica muy reciente de las que el autor publica semanalmente en la última página del diario *La Nación*, en una columna genéricamente titulada “Ojo de loca no se equivoca” puede aclarar aún más lo que mi hipótesis sugiere sobre la articulación de memoria y fama en Lemebel. Primero habría que destacar que éste era el —a menudo excelente— diario oficialista de la Concertación política entonces gobernante. Desde esta tribuna —y en el contexto de la reciente muerte de Hortensia Bussi, la viuda de Salvador Allende, cuyo deceso generó un masivo funeral— Lemebel escribe “Hortensia de invierno”³. En esta crónica cuenta cómo hace unos meses, mientras miraba sentado pasar a la gente en la calle, se le acercó una “señora que me saluda y agrega que se llama Adita, y es la persona que cuida a Hortensia Bussi hace varios años”. A esta primera forma de reconocimiento (Lemebel está simplemente sentado tomando el sol en un paseo peatonal) se une rápidamente otra más significativa: “La señora Tencha me pide que le lea sus libros y *La Nación*, me comenta con los ojos brillantes”. Si el primer reconocimiento marca el grado de popularidad nacional de Lemebel, su penetración en el cotidiano cultural chileno (la humilde señora lo reconoce en la calle, y además, en Ovalle, a cientos de kilómetros al norte de Santiago),

³ Esta crónica publicada el 27 de junio de 2009 en la última página del diario *La Nación* carece de paginación.

el segundo anuda dos de las características definidoras de esta segunda etapa de la cronística lemebeliana. Por una parte, se recuerda con gran afecto la figura de “la primera dama más linda de la revolución en libertad, una página de la historia”. Por otra, se reafirma con una lectora de gran alcurnia el lugar excepcional de Lemebel en la cultura nacional. No extraña entonces que Adita se vuelva y le de a Lemebel el teléfono celular pues “Aquí está Don Pedro, señora Tencha”, tras lo cual aquel le promete telefónicamente a la viuda de Allende “llevarle mi último libro”. Finalmente no lo hace: “Y el día que me entero de su deceso, maldigo mil veces mi tonta memoria, mis quehaceres literarios y mis farras de traspas, por la ocasión que perdí de estar con ella”. La forma de esta re-afirmación de la persona autorial de Lemebel es interesante en cuanto destaca algunas de las características que la han definido en el espacio público chileno: distraído y algo irreverente, ocupado y activo literariamente, bohemio y gozador⁴. Desde esta caracterización se produce, además, la validación de aquella excepcionalidad:

Ahora camino al Congreso donde la están velando [] El edificio del antiguo Congreso está tranquilo, a esta hora ya desfilaron los políticos, vinieron las autoridades, y las cámaras de la televisión están apagadas. [] Que bueno que vino, escucho la voz de Adita comentar a mi lado. Ella murió en mis brazos [] Me mandó a comprar su libro, y no se lo terminé de leer.

Se juntan así la lectura sobre la mujer-prócer que hacen los lectores de un diario, con las lecturas que ella misma, en cuanto

⁴ Otro texto que resume muy bien esta personalidad bohemía del autor devenido personaje público en sus propias crónicas, es “Valparaíso, mal amor” incluido en *Serenata Cafiolá*. Allí “los pendex universitarios () aplauden mis borracheras portuarias”. Y ya más entrada la noche, nuevamente: “siempre ocurre el milagro de un encuentro con alguien que me conoce, y sin decir agua va me toma de la cintura, encaminándome hasta alguna casa estudiantil donde hierve la pasión en el bailoteo madrugador” (136).

lectora, hacía con la ayuda de su asistente. La lectura pública de la crónica de Lemebel en el diario oficial del gobierno con la lectura oralizada que la humilde Adita hacía de uno de los libros de Lemebel para la famosa señora Tencha. Lo que resulta destacado entonces es la excepcional capacidad de la figura y de la escritura del personaje público-literario “Pedro Lemebel” para aunar en un texto cronístico la memoria, la política, lo alto y lo bajo y su propia personalidad. Nótese, asimismo, que este encuentro final sólo puede ocurrir cuando ya se han ido los políticos y las autoridades, y, sobre todo, cuando la televisión ha apagado sus luces distorsionadoras. Sólo cuando las luces de la comunicación dominante no deslumbran, lejos del show espectacular de la escena política y social nacional y de sus infinitas reverberaciones mediáticas en la televisión, puede emerger la figura y la voz escriturales que definen a este segundo Pedro Lemebel. Que esta segunda forma dependa en grado importante de la centralidad de la figura del autor *qua loca* (“Ojo de loca no se equivoca”) en esos mismos medios dominantes, y de la fama y popularidad de su personalidad literaria mucho más allá del restringido ámbito de lo cultural elitario, no son sino las paradojas constitutivas de su nueva posición discursiva y de su lugar en el escenario cultural chileno.

Cuando ‘el ojo de la loca que no se equivoca’ puede desplegarse desde y en el diario del gobierno, cuando los gays y las lesbianas han sido incorporados al menos parcialmente y al nivel del discurso al grupo de las minorías cuyos derechos no cabe sino respetar, es decir, cuando las minorías sexuales han pasado a formar parte de un discurso multicultural asumido nacionalmente por el Estado y buena parte de la sociedad precisamente como una marca de la modernización de la nación, las antiguas salidas transgresoras de la Loca anónima en Lemebel dejan su lugar a la figura pública del autor-Loca famosa, del Pedro Lemebel que todo el mundo conoce. En esa encrucijada, la crónica de Lemebel reemplaza la transgresión que la Loca misma representaba para un sistema social que directamente negaba su existencia y su derecho a manifestación, con una transgresión menor mucho más aceptable, la de la institución

literaria, sus lenguajes y sus espacios y formas de crítica que de mala gana han incorporado al autor al canon de la literatura nacional. La paradoja implícita en este desplazamiento es que esta marginalidad literaria sobre la cual se asienta su nueva plataforma discursiva se basa a su vez en la forma específica de “aceptación” del autor en la esfera pública chilena: la de la Loca irreverente que a veces sale en la tele en marchas políticas y entrevistas poco ortodoxas. De él se esperan el recuerdo, la denuncia, a veces incluso la transgresión de ciertos tabúes lingüísticos, pero sobre todo la irreverencia hacia la cultura formal y la heteronormatividad sexual. Esta irreverencia, esto que podríamos llamar una extemporaneidad definidora del personaje Lemebel (en el doble sentido de aquello que trae a colación lo que no pertenece al acuerdo que define los límites aceptables de lo contemporáneo, por un lado, y resulta inoportuno y molesto, por otro), dicha extemporaneidad se ha vuelto la marca registrada que avala la firma de Lemebel, el sello de fábrica que garantiza una cierta condición y calidad del producto en el espacio del mercado cultural nacional.

Reveladora resulta la sección “Malambo carnal” de *Serenata Cafíola*. No es casual que en ella se hable de identidades o alias inventados en la Internet (“La canción de Selva Ramírez punto com”) o incluso de un posible intento de asesinato que habría sufrido el ahora famoso autor (“Ni que fuera Lennon”). Hay, además, otros dos textos sobre los que quisiera detenerme brevemente aquí. En “Piedad con la burguesía, María” se concluye una historia sobre los costos de la fama del autor con un categórico: “No doy ni pido explicaciones, sólo digo que me asquea el fétido siutiquerío nacional” (2008: 215). Este final corresponde a una historia que cuenta lo que le ocurrió al autor cuando fue invitado a leer “por la obligada invitación de la editorial a un club party literario en el barrio alto [elegante]” (213). La primera pregunta en dicha reunión establece el clima de complicada adversatividad, de pertenencia y rechazo que define la relación de Lemebel con el mercado y las instituciones literarias dominantes en Chile: “Mire usted, señor Lemebel [inquieta alguien

del público], que escribe sobre los pobres con la mano izquierda y agarra la plata con la mano derecha, qué le parece estar aquí”. A lo que Lemebel, en cuanto figura de autor inscrita en la anécdota de su propia crónica, responde: “Y qué te crees tú, le dije iracunda, que vengo gratis a entretener ricos. Los animales raros, cobramos caro. Me pagan, linda, y musho” (214). Sería redundante aquí insistir demasiado en la clara conciencia que Lemebel –autor y personaje de su texto– despliega de su fama *qua* “animal raro” en el contexto literario y cultural chileno.

El segundo texto comienza magistralmente con una imitación de Ernesto Cardenal:

Al robarte mi teléfono celular, tú y yo hemos perdido, pero tú pierdes más que yo, cafiche traidor, porque yo tendré otro celular, quizá mejor que éste. Y tú seguirás aplanando calles en busca de la mano sodomita que te alise el vientre por unos cochinos pesos (209).

Y luego continúa:

Total, el surtido de celulares que se trafica en la capital es tan variado como el mercado sexual que se recoge en las aceras de la city, me digo, mientras camino a la Sociedad de Escritores, donde Ernesto Cardenal, de visita en Chile, ofrece un recital para los amantes de su poesía (2008: 210).

A la nueva relación que esta crónica establece entre la salida de la Loca y su ahora pagada satisfacción libidinal en el mercado del sexo callejero santiaguino, a la alusión al mercado de los celulares, que constituye una doble identificación de la Loca con el mercado y el consumo, debe añadirse ahora este recuerdo sobre la posición sexual y literaria del autor cuando, para parafrasear a García Márquez, era feliz e indocumentado: “Entonces [en la época de la dictadura cuando se recitaban los poemas de Cardenal], yo era un mariconcito anónimo que deseaba amar y que me cogieran recitándome aquellos versos en la oreja” (210).

Del “mariconcito anónimo”, sin embargo, no queda hoy nada:

Después de los aplausos me deslicé entre la gente para saludarlo, pero era tanto el fervor de los fans, era tanta la conmoción, que se hacía imposible acercarse. Sólo cuando me iba, el presidente de la Sociedad de Escritores, amablemente me invita a pasar. Y allí estaba Cardenal con su sencillez proletaria () rodeado de escritores sobajeros. Pero ahí [el famoso poeta chileno] Raúl Zurita, cortésmente, me lo presentó () Nada más, eso fue todo (210-11).

Se mezclan aquí la dos famas literarias, la de Cardenal y la de Lemebel, que conviven incómodamente con la “sencillez proletaria” y la modestia de ambos; la pasión política y la sexual con la pasión de los fans que no distingue entre cantantes o escritores, el mercado de las comunicaciones y el sexo con el mercado literario de las reputaciones y los reconocimientos. La Loca de antaño es sólo un recuerdo. Ahora, en este mercado y para estos lectores, domina la superestrella.

Conclusión

En la crónica de Lemebel ha habido siempre dos generadores fundamentales: el deseo, y la solidaridad y sensibilidad política de izquierda frente a las transformaciones económicas, sociales y culturales que la dictadura pinochetista impuso en Chile. Estos dos motores han estructurado una retícula con dos vectores: diferencia e igualdad. En muchas de las mejores crónicas de Lemebel, deseo y solidaridad, diferencia e igualdad –potenciadas por un lenguaje altamente trabajado– se apoyan mutuamente para levantar al nivel de lo artístico textos que de otro modo naufragarían tal vez en lo pasajero. Así se funda el edificio barroco y popular de la escritura ciudad-anal de Lemebel. En sus mejores momentos, el barroco popular lemebeliano produce diferencia por la vía de la asimilación e

igualación de los más diversos materiales lingüísticos y culturales (desde el habla popular santiaguina, a Deleuze y Guattari, pasando por el bolero, la cumbia, el melodrama y la televisión). Este barroco urbano contemporáneo desarma así, en su omnívoro democratismo, muchas jerarquías culturales fundadas en las distinciones claras entre lo alto y lo bajo, lo popular y lo culto, lo local y lo global y las potencia en una escritura nueva que ha sabido encontrar y definir su propio público.

En este trabajo de- y re-constructivo Lemebel despliega, algo paradójicamente, un pensamiento centralmente binario: lo alto recuerda siempre lo bajo, lo popular se define siempre por oposición a lo elitario. El barroco popular de Lemebel, entonces, reconoce y produce diferencias por la vía de reclamar insistentemente la igualdad. No se trata de decir que haya simplemente dos impulsos, uno literario y otro político en la crónica de Lemebel, sino más bien de entender que el intenso gesto literario o comunicacional, trabajado, desjerarquizador y omnívoro, es crucial para el verdadero efecto político-cultural de la crónica lemebeliana. Del mismo modo, pero en sentido inverso, ese barroco para ser realmente popular depende de su capacidad para articular productivamente los lenguajes del cuerpo y el deseo del sujeto literario con la capacidad de representación e interpelación que la asunción de demandas sociales insatisfechas significa.

En los momentos menos logrados, diferencia y reclamo de igualdad se desligan y nos vemos enfrentados a un pintoresquismo costumbrista de lo posmoderno (popular o elitario), a un exhibicionismo auto referido y complaciente o a una indignación moral en estado crudo que no logra acceder a un lenguaje más poderoso. Para bien o para mal, en los últimos dos libros de crónica de Pedro Lemebel hay amplios ejemplos de ambas cosas. Lemebel es ampliamente consciente de su situación y de los peligros que conlleva, como lo demuestra su respuesta a la pregunta que la periodista Carolina Ferreira le hace en un momento pivotal no sólo porque ocurre en el año 2000 sino porque involucra una clara división en la carrera del

cronista. La pregunta de Ferreira es “A Pedro Lemebel se lo conoce y presenta a través de una marcada estigmatización, que frivoliza sus contenidos y apuestas. ¿Cómo se siente respecto a eso?” La respuesta de Lemebel es larga pero merece ser citada in extenso:

Yo creo que eso tiene que ver, en parte, con la puesta en escena que yo he hecho de mi vida y mi obra, porque me encanta como para escenificarla en el medio chileno. A nadie se le olvidan *Las Yeguas del Apocalipsis*. A nadie se le olvidan algunas irrupciones escandaleras que yo he hecho. Pero también, por sobre eso, algunas minorías tienen que pasar por esa irrupción para inscribirse en la historia cultural del país, en el medio pacato, moralista, cagón, por no decir hipócrita, que hace pasar este tipo de tema por esa fanfarria de espectáculo, de frivolidad. Y es una forma de cooptación. Así yo lo entiendo. Quizás yo sea el signo de la cooptación, sobre todo ahora que mis libros se van a publicar afuera, que ya puedo manejar un nombre, en forma tembleque, pero manejo un nombre. Yo creo que estoy al filo de la cooptación. Ese es el riesgo del equilibrista que lleva en sí contenidos, entre comillas, marginales, entre comillas, periféricos, e intenta dignificarlos, más que legalizarlos o adscribirlos a una cultura urbana (Ferreira, 10).

El éxito más verdadero y profundo del barroquismo popular de la crónica en Lemebel reside, precisamente, en su articulación de una escritura literaria cuidadosamente trabajada con una *mass*-mediación que asegura y afirma un público lector radicalmente ampliado. Para ser exitosa, esta negociación depende del predominio de la mejor discursividad literaria con sus formas propias de construcción de la voz y los personajes sobre la base de un lenguaje que combina la creatividad popular con la literaria. Depende, entonces, de una forma de prosa que se auto-concibe como una manera de aprovechar e intervenir en el cotidiano cultural masivo para interrumpirlo doblemente con una poderosa y *sui generis* combinación de temas y estilos. Cuando, en cambio, aquella se subordina al predominio de la discursividad mediática masiva con su espectacularización de las

vidas de los famosos y la repetición de una fórmula, procedimientos y formatos restringidos, los resultados son considerablemente menos satisfactorios.

* * *

Bibliografía

- Barthes, Roland. "The Grain of the Voice" en *Image, Music, Text*, New York: Hill and Wang, 1977. 179-189.
- Bourdieu, Pierre. "The Field of Cultural Production, or: the Economic World Reversed", *Poetics*, 12 (1983): 311-356.
- Ferreira, Carolina. "Chile o la historia del país en beige" (entrevista a Pedro Lemebel), *La Nación*, Domingo 9 de enero de 2000, 10-11.
- Franco, Jean. "Narrador, autor, superestrella: La Narrativa latinoamericana en la época de la cultura de masas" (original de 1981), en Franco, Jean. *La Cultura moderna en América Latina*, México: Grijalbo, 1983. pp. 311-334.
- García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo, 1995.
- Lemebel, Pedro. *La Esquina es mi corazón*, Santiago: Cuarto Propio, 1995.
- . *Loco Afán. Crónicas de sidario*, Santiago: LOM, 1996a.
- . "Pecar por ser diferente", entrevista por I. Iñiguez y F. Vargas, *La Nación*, 1 de octubre 1996b, p.42.
- . *De Perlas y cicatrices. Crónicas radiales*, Santiago: Lom, 1998a.
- . "Entrevista", *Hoy*, 9. 15 de febrero, 1998b.
- . *Tengo miedo torero*. Santiago: Seix-Barral, 2001a.
- . "Entrevista", *Las Últimas Noticias*, 19 de enero, 2001b. 8-9.
- . *Zanjón de la Aguada*. Santiago: Seix-Barral, 2003.
- . *Adiós mariquita linda*, Santiago: Sudamericana, 2004.
- . *Serenata Cañola*, Santiago: Seix Barral, 2008.
- . "Hortensia de invierno", en *La Nación*, 27 de junio, 2009. Última página, sin paginación.
- Ortiz, Renato. *Mundialización y cultura*. Buenos Aires: Alianza, 1997.
- Poblete, Juan. "Cultura, neoliberalismo y comunicación ciudadana: el caso de Radio Tierra en Chile". En Grimson, Alejandro (editor). *Cultura y Neoliberalismo*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales: Buenos Aires, 2007. 241-263.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México: Siglo XXI, 1976.
- Schäffer, Maureen. "La Yegua silenciada" (entrevista a Pedro Lemebel), *Revista Hoy*, 1072, 9 al 15 de febrero, 1998, 58-59.

LUIS E. CÁRCAMO-HUECHANTE

(The University of Texas at Austin - Estados Unidos)

Las perlas de los “mercados persas”: estética y economía de la crónica urbana en Pedro Lemebel¹

“Los mercados persas son la fiesta del comercio cuneta que atrae multitudes”, afirma y consigna Pedro Lemebel en su crónica “Violeta persa, acrílica y pata mala”, publicada en el diario *La Nación* de Santiago de Chile el domingo 1 de julio del año 2005. Esta crónica –dominguera, como los propios mercados persas y las ferias callejeras en el Gran Santiago– celebra el juego de mezclas sociales, económicas y culturales que se suscitan en la escena urbana y tumultuosa de los mercados populares, escenario económico que Lemebel enuncia bajo la denominación “comercio cuneta”, para así resaltar su carácter ciudadano y callejero.

A la manera de dicho “comercio cuneta”, el título –“Violeta persa, acrílica y pata mala”– ya contiene una mezcolanza disparatada de términos: por un lado, la figura de la “violeta persa”, de elaborado lirismo y exotismo, en la cual, de un modo artificioso, se funde

¹ Bajo el título “Las perlas de los ‘mercados persas’ o la poética del mercadeo popular en las crónicas de Pedro Lemebel”, una versión preliminar de este ensayo se publicó en *Casa de las Américas* 246, Enero-Marzo, 2007. 95-102. La sustantiva reformulación y ampliación de este trabajo no hubiera sido posible sin los sugerentes comentarios de José Salomón al igual que los de Fernando Blanco y Juan Poblete, editores del presente volumen.

lo “natural” (una flor) con una representación cultural (persa), una rareza estética en medio del bazar urbano y callejero. Esta manera de exaltar una imagen de belleza exótica en la urbe moderna revela una tenue deuda de la escritura de Lemebel con giros y guiños retóricos practicados por los cultores de la crónica modernista en la tradición literaria latinoamericana². Por otro lado, en el título de su crónica, Lemebel mixtura y a la vez altera esa leve huella modernista insertando una figura más bien delictiva y barrial: “pata mala”. Se trata de una feminización del término “pato malo”, una expresión de la jerga coloquial santiaguina que identifica a aquel sujeto que, conocido también como “ratero”, practica el hurto callejero y acciones delictivas de similar estirpe; un sujeto fuera de la ley, asociado con la realidad de los barrios populares y marginales de la urbe chilena³. La feminización de dicho sujeto implica una sugestiva torsión genérica: se trata ahora de un sujeto de identidad ambivalente, pudiendo devenir —en nuestras fábulas de lectura— acaso mujer, acaso *loca*.

Por último, en el título de la crónica de Lemebel se amalgaman naturaleza y artificialidad: por una parte, “violeta”, una flor (lingüísticamente, un sustantivo; aunque también un color, recargadamente *marica*); y, por otra, el adjetivo, que se adosa a lo natural: “acrílica” —palabra que se inserta, por lo demás, en calidad de adjetivo dentro del título. Si esta cualidad de “acrílica” denota el carácter sintético y

² Sobre la crónica modernista y la experiencia urbana en América Latina, véase Ramos, 149-195.

³ En una entrevista con Nelly Richard, de junio del 2003, el propio Pedro Lemebel homologiza su figura autorial con la de un “pato malo” o “pato malandra”. Al preguntarle Nelly Richard sobre su éxito de ventas en Chile con la novela *Tengo miedo torero* y su aparición entre “los libros más vendidos que publica *El Mercurio*”, Lemebel dice en la parte final de su respuesta: “Desde la precariedad de mi hábitat, desde la escenografía de esta casa donde hacemos la entrevista bajo zinc, el ranking de *El Mercurio* es como una tiara de rubíes en la cabeza de un pato malandra!” (Richard, 2003: 52).

artificial que poseen muchos de los productos del comercio popular urbano, asimismo metaforiza el rasgo artificioso y artero, de “natural” practicante de la simulación y la treta, de la propia figura de la “pata mala”.

En la escena del “comercio cuneta” se instala así una heteróclita economía de identidades, representaciones y transacciones, que carnavaliza el régimen formal del mercado hegemónico a partir de la circulación de productos y negocios provenientes de las economías informales, desde la piratería hasta el objeto robado⁴. Allí acontece una cultura económica de formas “residuales”, un espacio en que persisten modalidades callejeras e informales de vida económica, las cuales, en una época de intensa y masiva formalización de los mercados, sugieren otros rituales de consumo e intercambio⁵.

En dicho espacio también se instalan algunas crónicas escritas por Pedro Lemebel y que se hallan incorporadas en sus diferentes libros o dispersas en las páginas de la prensa santiaguina. Lo que Lemebel registra en sus crónicas, a partir de escenarios como el

⁴ Creo relevante apuntar aquí el hecho de que en Chile varios de los libros de Lemebel han circulado en ediciones piratas, frutos de una economía editorial informal e ilegal. Expuestos y comercializados por vendedores ambulantes en sus puestos callejeros, en diferentes puntos del Gran Santiago y a un costo más bajo que en librerías, estas obras de Lemebel han alcanzado así una masa popular de lectores que excede los circuitos habituales del consumo del libro en el país. Lemebel, como autor, nunca ha criticado estas prácticas, a pesar de las evidentes presiones de los conglomerados editoriales a sus autores en torno a un alineamiento con la economía formal del libro. Más bien, este “desborde” de las fronteras economía formal/informal, que se produce a partir de la piratería de sus libros, hace juego con las formas de mercadeo popular que sus propias crónicas celebran.

⁵ Hago aquí uso de la categoría de “residual” en el sentido que lo plantea Raymond Williams con respecto a aquello que “ha sido efectivamente formado en el pasado, pero que está todavía presente en el proceso cultural, no sólo y de ninguna manera a menudo como un elemento del pasado sino como un efectivo elemento del presente” (Williams, 122).

mercado persa o la feria callejera, es un deseo político y social por enunciar y poner en circulación ciudadanías económicas, sociales y culturales de raigambre popular. Identificada con estas expresiones no hegemónicas de ciudadanía popular, la actividad literaria, artística y cultural de Lemebel se ha desarrollado en los ámbitos de la *performance*, la comunicación radial y la narrativa (principalmente, crónica y novela)⁶. Su irrupción como artista contestatario y crítico se produjo hacia fines de los ochenta, a través del colectivo de arte denominado *Las Yeguas del Apocalipsis*, el cual contribuyó a formar junto al artista visual y escritor Francisco Casas. De un modo provocativo, sus *performances* constituyeron una puesta en escena del cuerpo homosexual y travesti en el espacio público chileno, desafiando tanto el autoritarismo político y la homofobia de los años de la dictadura militar (1973-1990), así como la persistencia del conservadurismo moral en el contexto de la transición democrática.

A fines de los ochenta, Lemebel también comienza a publicar breves textos que, con un estilo denunciante, paródico y sentimental, narrativo y poético a la vez, desconstruyen el contexto dictatorial de la urbe chilena. Estos textos se publican inicialmente en medios escritos de tipo alternativo vinculados a la izquierda chilena, como lo era la ya desaparecida revista *Página abierta*. Cada texto constituye una crónica de la ciudad, o “crónica urbana”, estatus genérico que el propio autor estableciera ya en el título de su primer libro: *La esquina es mi corazón. Crónica urbana* (1995).

A partir de este formato de escritura, Lemebel aborda y recorre problemáticas como la violencia política de los años de la dictadura pinochetista, el neoliberalismo excluyente, la experiencia de las minorías sexuales en un medio homofóbico y el mundo barrial, popular y periférico del Gran Santiago. Éste es el comienzo, por parte

⁶ Sobre estas diferentes dimensiones del trabajo creativo de Lemebel, véase Domínguez.

de Lemebel, de una producción cronística que, tras su primer libro, cobrará expresión en otros de similar formato: *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996), *De perlas y cicatrices* (1998), *Zanjón de la aguada* (2003), *Adiós mariquita linda* (2005) y *Serenata cafiola* (2008). Esta trayectoria creativa se diversificará con la publicación de su novela *Tengo miedo torero* en el año 2001⁷.

En *La esquina es mi corazón*, Lemebel dio a conocer por primera vez la crónica titulada “Violeta persa, acrílica y pata mala”, sobre la cual hemos llamado la atención al principio de este ensayo y que constituye el punto de referencia para la presente reflexión crítica. Este texto, centrado en el espacio del denominado “mercado persa”, es una de las primeras crónicas en que el autor aborda de un modo celebratorio y gozoso el comercio popular: un “comercio cuneta que atrae multitudes”. Se trata de una realidad económica urbana que, con cierta frecuencia, Lemebel registra y fabula en sus variadas formas: mercados persas, ferias de barrio, o vendedores callejeros subrepticamente instalados en los paseos céntricos de la ciudad capital chilena. De esta forma, Lemebel exalta y reivindica los heterogéneos circuitos de transacción popular, con sus disparatados despliegues de mercancías. A este respecto, baste citar una de sus frases en “Violeta persa, acrílica y pata mala”: “los feriantes juntan tomates, cosméticos y cebollas con la vajilla de plata que buscan los anticuarios” (1995: 75).

Considerando este escenario, creo relevante plantearse algunas

⁷ Para un recuento crítico de la producción creativa de Lemebel, se puede consultar el volumen editado por Fernando Blanco bajo el título *Reinas de otro cielo: modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*; en especial, los estudios de Jean Franco, Héctor Domínguez y el propio Blanco. A su vez, en un ensayo sobre crónica, ciudad y violencia, Juan Poblete ofrece una reflexión sobre las modalidades en que la crónica del escritor chileno reconstruye “sus espacios de comunidad, alienación y violencia en el medio de la megalópolis chilena neoliberal”. Véase Poblete.

preguntas: ¿cómo se produce el vínculo tan recurrente en Lemebel entre crónica, ciudad y mercado popular? ¿Acaso se está celebrando el espectáculo global de la reinante sociedad de mercado o, más bien, se nos sugiere la posibilidad de otras economías al interior o en los márgenes del circuito neocapitalista? ¿Hasta qué punto, en este cruce, se celebra el colapso del orden disciplinante de la economía formal de la sociedad hegemónica y se exponen las maneras creativas en que los sujetos populares introducen economías informales de distinto signo?

Aunque responderé a estas interrogantes en el curso de mi análisis, lo que me interesa poner en relieve es la modalidad en que el juego de mezclas entre economías formales e informales no es simplemente una temática en las crónicas de Lemebel, sino que, sobre todo, caracteriza el ensamblaje heteróclito y lúdico de la propia crónica, como una especie de mercado persa en que operan variados y disparatados códigos de lenguaje, entrecruzando los artificios y los artilugios de la literatura con aquellos de la cultura de masas, los de la escritura con los de las oralidades populares y ruidos urbanos. En su irregular y sinuoso discurrir, este ensamblaje —económico y a la vez estético— incluye desde trastos hasta gangas —más de alguna “perla”, por ejemplo, sea como objeto (en el mercado) o como joya retórica (en la escritura cronística)⁸. En este sentido, la crónica urbana de

⁸ El pasaje final de la crónica “Violeta persa, acrílica y pata mala” precisamente concluye con una imagen de ese tipo: “la perla del mercader que no se vendió”. Esta figura una vez más aparece inserta en el título del tercer libro de crónicas de Lemebel: *De perlas y cicatrices*. Se trata de una figura que encarna valor (estético y económico), y que, en el imaginario de Lemebel, simboliza la posibilidad del hallazgo, del hecho inusitado, del arte y la emoción, de la posibilidad del artificio, la belleza y el valor (afectivo y material) aun en medio de historias y realidades de dolor, precariedad y pérdida. En otra dimensión, este imaginario de las perlas le permite a Lemebel establecer un guiño de filiación con dos vertientes literarias latinoamericanas en las cuales se cultiva el arte de la joyería como lenguaje y como economía simbólica: el

Lemebel constituye, en su propia economía interna, una estética de mercado persa. Así, el autor-cronista se plantea un involucramiento de realidades y ficciones barriales tanto a nivel temático como en las formas, los ritmos y las dicciones del lenguaje. En Lemebel, el territorio popular santiaguino, que por lo demás forma parte de su propia biografía, deviene un territorio lingüístico y discursivo.

Las perlas de los mercados persas

Los denominados mercados persas forman parte de la larga historia de los mercados populares en Chile, surgidos como alternativas de comercio y consumo ante la crisis mundial desatada tras la Gran Depresión de 1929 y la subsecuente inestabilidad que

modernismo y el barroco. A este respecto, piénsese en poemas como “La canción del oro” (83-7) o “El rubí” (89-94) en *Azul...* de Darío; según el crítico Julio Ramos, este “oro (léxico) modernista es aplicado a la decoración de la ciudad” en la crónica dariana (151). Piénsese también en la centralidad de la figura de la perla para el barroco: “...así, del barroco perdura la imagen de la gran perla irregular...” (Sarduy, 15). Los deslices de orfebrería poética que adopta Lemebel en el lenguaje de sus crónicas sugiere estas posibles conexiones, especialmente considerando la manera en que los textos narrativos y/o cronísticos se permean con el lenguaje de la poesía tanto en el modernismo como en el barroco. Aunque, de todos modos, Lemebel pone su distancia *barrial* con toda esta orfebrería de los lenguajes –sea modernista, barroca o neobarroca–, para “torcerlas” en sus ajetreos marcadamente urbano-populares e histórico-políticos. En esta inflexión, su referente más cercano, temporal y espacialmente, resulta ser el “neobarroso” del argentino Néstor Perlongher. Para Perlongher, el neobarroso se orientaría a “montar la parodia, la carnalización, la derrisión, en un campo abierto de constelaciones, sobre (o a partir de) cualquier estilo” (115). De un modo paralelo a Perlongher, con su *locus* del Río de la Plata, se podría decir que la imaginería literaria de Lemebel discurre a la par con el ajetreo urbano de las aguas barrosas y barriales, pedregosas y polutas, del Río Mapocho y del Zanjón de la Aguada, acaso en busca de sus propias “perlas”.

afectaría la economía chilena en este período. Es así que el primer mercado persa se instaló en la calle Balmaceda, cerca del río Mapocho, en el curso de los años treinta; un mercado que, más tarde, terminaría circunscrito al comercio establecido y particularmente a la venta de muebles y antigüedades. Hacia 1938 las ferias libres lograron reconocimiento legal, en estrecha relación con el auge del movimiento popular de la época, un proceso que se expresará en el triunfo político del Frente Popular⁹. De este modo emerge, dentro del cuadro económico-social de la mitad del siglo veinte, una oleada significativa de vendedores ambulantes y ferias callejeras.

El más reconocido de estos mercados populares emergentes, y al cual alude la crónica de Lemebel, es el denominado “Persa Bío-Bío”. Este mercado surgió aproximadamente a inicios de los años cuarenta, en la zona del barrio Franklin, en los márgenes del centro capitalino. Allí, en dicha periferia del Santiago de la época, también se hallaba el matadero; en ese mismo lugar, más tarde, se erigiría un gran recinto techado que albergaría por décadas una curtiembre, en la cual se fabricaba principalmente calzado de cuero. Hacia 1979, dicha curtiembre cesa sus actividades, en medio de la masificación de la oferta de productos importados y la crisis que afecta la industria nacional como resultante de la desindustrialización provocada por el giro global de la sociedad chilena hacia una economía abierta, de carácter transnacional y libremercadista. En dicho edificio, ubicado en la esquina de las calles Víctor Manuel con Placer, se establecería una de las galerías más concurridas del Persa Bío-Bío, donde se exhiben y consumen los más variados productos.

Allí, y en sus populosos alrededores, se instala una masiva escena de mercadeo popular, protagonizada por vendedores de objetos usados y en desuso, de cachureos varios y múltiples. Allí cohabitan,

⁹ Sobre la historia de las denominadas “ferias libres” en el Gran Santiago, véase Salazar, 75-85.

y a veces se entremezclan, la economía formal de los numerosos negocios establecidos bajo techo con el comercio informal compuesto por vendedores subrepticamente instalados en la calle, poniendo en circulación desde mercancías de contrabando hasta objetos robados; una escena que, a fines del siglo veinte e inicios del veintiuno, constituye uno de los populosos epicentros de comercio y consumo en el Gran Santiago, especialmente los días sábado y domingo. Como me propongo demostrarlo en el curso del presente ensayo, las crónicas y la propia figura del cronista en Lemebel se espejean con dicha escena, ejerciendo constantes transacciones, trueques y tráficos de recursos expresivos, así como también acudiendo a préstamos de lenguaje e incluso –a la manera de una “pata mala”– perpetrando hurtos y variados contrabandos de tipo discursivo y simbólico.

De ahí entonces que la crónica “Violeta persa, acrílica y pata mala” celebre en tono festivo y lúdico la tumultuosa mixtura de objetos y sujetos puestos en escena por la economía de los mercados persas. Como ya he mencionado, esta crónica fue publicada originalmente en *La esquina es mi corazón*, el primer libro dado a conocer por Lemebel en 1995, a través de la Editorial Cuarto Propio¹⁰. Curiosamente, no se halla incorporada en la nueva edición de *La esquina es mi corazón*, publicada el año 2001 bajo el sello Seix Barral, dentro del Grupo Editorial Planeta, es decir, a través de un complejo editorial de carácter multinacional. Tratándose de una crónica que pone en circulación una imagen carnavalizada y localista del mercado, es sugerente el hecho que se haya producido la omisión de la misma en esta edición de Seix Barral¹¹.

En su crónica, Lemebel nos incorpora de lleno a un espacio en el cual los sujetos populares, históricamente inmersos en una

¹⁰ Editorial Cuarto Propio se fundó en Santiago en 1984, en estrecho vínculo con la emergencia del movimiento de mujeres y la articulación de un campo contracultural en el Chile de la dictadura pinochetista.

¹¹ Véase *La esquina es mi corazón* (Santiago: Cuarto Propio, 1995) y *La esquina es mi corazón* (Barcelona: Seix Barral, 2004).

sociedad chilena regida por el capital transnacional y corporativo, maniobran sus micro-economías heteróclitas. La crónica en cuestión se abre de la siguiente manera:

Atravesando laberintos de historia, alguna alfombra persa fugada del tráfico oriental, se transforma en cubrepisos sintético de los mercados ambulantes que circundan la urbe. Así cada fin de semana, se desparrama la venta de trastos que van desde la placa de dientes con poco uso, hasta el compact de última fidelidad que alaraco vocea su acrílica ranchera.

Los mercados persas son la fiesta del comercio cuneta que atrae multitudes. Desde todos los sectores sociales se descuelgan múltiples deseos que se dan cita en la hilera de lonas plásticas, que pintan de tornasol los barrios grises donde funciona este mambo callejero (1995: 75).

La crónica nos remite de inmediato a imágenes que exotizan el espacio del comercio popular y activan ficciones de otredad presentes en el sentido común chileno: el “orientalismo” que contiene el nombre, *mercado persa*¹². Lo exótico, lo otro de dicho nombre es una manera de enunciar un territorio desconocido y remoto, una referencia “oriental” a los ojos de la mirada chilena dominante. La estilizada prosa de Lemebel subraya, desde el principio, dicha arista “orientalista” del

¹² No se puede dejar de mencionar aquí una imagen señera en este simbólico cruce de orientalismo y mercado dentro del imaginario cultural criollo en Chile: “La perla del mercader” de Alfredo Valenzuela Puelma (1856-1909), obra que precisamente exotiza al mercader del “Oriente” en su agencia patriarcal sobre el desnudo cuerpo-mercancía de la mujer, “la perla” (objeto de exhibición y transacción, del pintor y del mercader). En 1996, en su serie “Rota”, el artista Juan Domingo Dávila interviene esta iconización orientalista y masculino patriarcal, sustituyendo la imagen de la mujer desnuda de Valenzuela Puelma por la de Juan Verdejo, una referencia visual proveniente de la historieta y que gráficamente representa la figura del “roto chileno”; de este modo, Dávila opera un travestizamiento del orden femenino/masculino de Valenzuela, a la vez que disloca la trama “orientalista”, al insertar una imagen

nombre, jugando, de paso, con las resonancias literarias de aquellas laberínticas páginas de *Las mil y una noches*, guiño estilístico que se registra en la primera frase del texto: “Atravesando laberintos de historias, alguna alfombra persa fugada del tráfico oriental...”¹³.

Esta imagen “oriental” del mercado popular se asienta en su etimología y en su genealogía. El término bazar proviene del persa “bāzār” y, según el diccionario, se define así: “en Oriente, mercado público o lugar destinado al comercio”; “tienda en que se venden productos de varias industrias, comúnmente a precio fijo” (Real Academia Española, 303). A su vez, el antecedente histórico de esta definición es el mítico mercado Souq al-Hamadiyyeh, aquel mercado público de Damasco, la capital siria, caracterizado por sus multitudes, sus vendedores ambulantes y el regateo masivo. En el contexto chileno, este tropo del mercado persa se desplaza y transmuta para identificar los mercados populares de la urbe santiaguina. El propio discurso del mercado articula así una figuración “orientalista” de lo popular y lo marginal.

Esta asociación del mercado con lo exótico popular ha ocupado retazos significativos en el imaginario estético occidental y en particular

chileno popular, y a la propia pintura, al entremezclarla con la historieta. Por su parte, Lemebel, en el último pasaje de “Violeta persa, acrílica y pata mala”, invoca igualmente “la perla del mercader”, lo cual comentaré en específico al final de mi propio ensayo. A su manera, Lemebel –acaso antes que Dávila, ya a inicios de los noventa– entonces también transmuta esta figura, al situarla en su *marica* mercadeo citadino y popular, desmarcándola de la estática “femeneidad” y el encuadre orientalista que le imprime Valenzuela Puelma. Sobre la noción de “orientalismo”, véase Said.

¹³ Esta dimensión legendaria del mercado popular, asociada de un modo exotizante al mundo árabe, aparece en practicantes menos recientes de la crónica urbana en América Latina. Es así que en una crónica de La Habana, titulada “Días de compra o el pellizco del instante” y fechada el 1 de octubre de 1949, José Lezama Lima escribe: “Ahora estallan, súbitos y multicolores, dos o tres días de perfil muy acusado, radicalmente diferenciados del resto de la sucesión de las horas. Son los días de compra, en que la ciudad se transfigura en mercado, feria o fiesta en Bagdad” (Lezama Lima, 41).

ha sido motivo de fascinación (y ficcionalización) en el imaginario estético de artistas homosexuales. A este respecto, una referencia que salta a la vista, de inmediato, es el film *Il fiore delle Mille e una Notte* (1974) de Pier Paolo Pasolini. En sus escenas iniciales, de golpe, en un efecto de *in medias res*, nos hallamos en medio del mercado de la urbe árabe, con sus aglomeraciones de voces y rostros; y repentinamente la cámara de Pasolini realiza una toma de primer plano sobre el rostro sonriente de un muchacho proletario. Esta escena cobra mayor sensualidad al exaltar la imagen del adolescente árabe deslizado su lengua sobre un caramelo. Lo exótico se vuelve así erótico. Se exotizan y se erotizan los cuerpos circulantes en el comercio popular, para revelarse el objeto otro del deseo euro-occidental: un muchacho proletario y árabe.

A su manera, el cronista de la escritura de Lemebel se inserta en esta tradición, articulando representaciones que, desde una perspectiva contracultural y homoerótica, resignifican, en el contexto de la ciudad sudamericana, el espacio del mercado persa, constituyéndolo como *locus* de lo popular y lo marginal, eso otro que, ante la mirada chilena y criollo-occidental, se codifica de un modo exotizante. Sin embargo, habría que subrayar que, en su relación con el territorio popular y periférico santiaguino, el lugar enunciativo y biográfico de Lemebel no es de condición “extranjera” —como lo sería la cámara de Pasolini en la escena del mercado árabe—, sino que su discurso da cuenta de la experiencia de un autor-cronista proveniente precisamente de los barrios populares de la capital chilena.

Lemebel creció en el sector poblacional del Zanjón de la Aguada, en la comuna de San Miguel, zona sur y periférica del Gran Santiago, viviendo allí durante el período de la dictadura militar chilena¹⁴. El Persa Bío-Bío, territorialmente situado también hacia la periferia sur de Santiago Centro, donde comienza la comuna de San Miguel,

¹⁴ Este aspecto autobiográfico —su pertenencia a la zona sur de Santiago—, Lemebel lo tematiza en su cuarto libro de crónicas: *Zanjón de la Aguada*.

constituye un lugar de tránsito familiar y autobiográfico para Lemebel. De allí entonces que su mirada sobre el mundo urbano-popular del principal mercado persa santiaguino no sea la del turista que exotiza al “otro” sino la de un intelectual de origen popular que decide registrar las imágenes de su territorio barrial, para reinventarlo en el espacio del discurso letrado. Al mismo tiempo, en este proceso, el ámbito de la letra es reformado y transformado como efecto de su inmersión en las hablas y los escenarios de los mercados populares santiaguinos, *barrializando* así la tradición de la literatura, y en particular la de la crónica. Con dicha vivencia (y viveza) barrial, Lemebel se escurre por el espacio literario chileno, entrando y saliendo por pasajes previamente inadvertidos por los agentes canónicos de las letras criollas.

Sentidos, deseos y artimañas

Para Lemebel, la escena del mercado popular constituye un discurrir de cuerpos, sensaciones y deseos. Se trata entonces tanto de un territorio económico como erótico. Desde su alusión a “múltiples deseos” y su recurrente apelación a figuras festivas y sonoras (“acrílica ranchera”, “mambo callejero”), el cronista nos revela un espacio en el cual los cuerpos activan sus sentidos, dejando escurrir su sensorialidad y su sexualidad. Es así que, en “Violeta persa, acrílica y pata mala”, el cronista no deja de poner su ojo de cronista en aquellos que “llegan regios de sombrilla muy temprano, a husmear la marca Limoges en el pote de porcelana” y, de paso, “miran bizcos a través del cristal Baccará, la entrepiera jugosa del negro que vende” (1995: 76).

Con el entorno del cancionero y bailoteo popular latinoamericano (mambo, ranchera) Lemebel desorientaliza el tropo del mercado persa, para resignificarlo dentro de otro *sensorium* cultural. Esta resignificación también implica desplazamientos materiales, específicamente asociados con una experiencia sudamericana de la pobreza. Lemebel escribe:

Quizás estas ferias recuerden las pulgas de otros Rastros, Ramblas y San Telmos famosos. Pero acá, en este pergamino sureño, la fantasía oriental de las mil y una noches se transforma en Persia diurna y pata mala. El chocolate de hachís es una empanada de yerba que salva con depresión y dolor de cabeza. A lo más el opio rancio de las chancletas de todas las épocas, que inútilmente esperan a la Cenicienta pobladora. Acá no se mueven los Picassos o Rembrandt; más bien se coleccionan posters para tapar las grietas de las murallas (1995: 76).

Al evocar “las pulgas de otros Rastros, Ramblas y San Telmos famosos”, Lemebel procede a diferenciar el mercado persa santiaguino de dichos referentes ya icónicos en el turismo internacional (el Rastro en Madrid, los mercados en el sector Ramblas de Barcelona, o el San Telmo en Buenos Aires). Lemebel irónicamente pone énfasis en las diferencias locales del Mercado popular santiaguino, inmerso en una economía que funciona entre precariedades y artimañas.

El historiador Gabriel Salazar ha estudiado el rol que, en la historia urbana santiaguina del siglo diecinueve y de gran parte del siglo veinte, han tenido “las redes constitutivas del comercio informal –sobre todo las ‘ferias libres’ y del ‘comercio ambulante’” en tanto “conservatorios de las redes de las relaciones cívicas y sociales de la tradición clásica”, especialmente en el sentido de la preservación de formas residuales de “soberanía popular” (109). En la perspectiva de Salazar, se impone una cierta mecánica ideológica de edificante modernidad y racionalidad (el tropo del civismo) para “encuadrar” los escenarios del comercio popular. En contraste, en su inmersión en el mercado popular de fines del siglo veinte, Lemebel nos revela un escenario que se sitúa en las antípodas de una agenda de corrección cívica. Desde su radicalidad crítica, pone mas bien en relieve las múltiples y contradictorias tretas de la subsistencia popular:

Bajo esta poética contorsionista del contrabando y la coima, se atenúa el impacto neoliberal de los pobres. Se permea cierta justicia social en los sectores de menos ingresos que acceden al

super computador a mitad de precio, un poco abollado pero intacto. Movidas brujas que escabullen la normativa legal del impuesto, zigzagueando la política económica en los engranajes de un rateo fenicio del plagio, el gato por liebre, y también la pieza auténtica que es una lotería si aparece bajo el sarro de los desperdicios (1995: 77).

De esta manera, Lemebel saca a relucir la rebelde y cotidiana materialidad del mercadeo popular, sin dejar de captar sus aristas de fantasía y creatividad (una “poética”). Es su “Persia diurna y pata mala”, un *locus* de otredad y transgresión. Así la crónica de Lemebel traza lazos de parentesco con aquellos registros ficcionales contestatarios de la primera modernización, como *El juguete rabioso* de Roberto Arlt en la Argentina de los años veinte y treinta, o la literatura de bandidos en la narrativa chilena de la primera mitad del siglo veinte¹⁵. El cronista lemebeliano, ahora en el contexto de la neomodernización de carácter transnacional y global, explora una narrativa localista y marginalista, en cuyo discurso cobran relieve variadas expresiones de lo que podrían constituir las artes y las artimañas de las economías populares en la ciudad sudamericana: la “poética del contrabando y coima”, “el rateo fenicio del plagio”, o “el gato por liebre”.

En este afán local, que también es un “loco afán”, de la crónica de Lemebel, se juega asimismo una ubicua retórica de “la inversión”, una retórica de connotaciones económicas y sexuales. El cronista invierte en el dislocamiento no sólo de los lejanos mercados persas sino que sobre todo del mercado globalizador del *mall*, como lo consigna en el siguiente tramo de su crónica:

Como si en la variedad de fantasías anticuarias, importadas y matuteras, se invirtiera el súper mall de crédito privado por un negativo de remate público. Al aire libre, a todo tarro el cumbión guarachea el aire con su ritmo maraco. A toda lycra las palmeras

¹⁵ Véase Arlt y Lihn.

fucsias tornean el pecho mojado de un pachuco moreno. A todo Caribe las orquídeas niponas ciñen el músculo estampadas de sudor de espalda obrera. Un trópico de fritangas y electrodomésticos que chillan como zoológico de charlatanes, artesas, punkis y domadores de lagartos, que se enroscan en el drapeado triste de la ropa americana. Ropa usada casi nueva y también nueva; movida bajo cuerda sin el sello original, con la marca invertida de Levi's por Veli's... (1995: 75).

Lo que aquí resalta es que la economía localista y marginalista de la crónica urbana de Lemebel ya no exalta una identidad auto-referida, como acontecía en las narrativas populistas reactivas a la primera modernización de las primeras décadas del siglo veinte —las escenas porteñas de Arlt o el imaginario criollo de la literatura chilena de bandidos. En la era de la economía abierta y global, Lemebel ficcionaliza una economía popular santiaguina cuya localidad está hecha de variados retazos, constituyendo un flujo transnacional y travestizado de corporalidades, deseos y signos. Su escritura crónica pone en escena un ensamblaje de ritmos, imágenes, olores y objetos evocativos de una condición latinoamericana, la cual, sin embargo, se va mezclando con los signos de un mercado global: “el cumbión guarachea”, el “pachuco moreno”, el Caribe con “las orquídeas niponas”, el “trópico de fritangas” con los “electrodomésticos”, los “punkis” y “la ropa americana”.

Esta singular trama del mercado popular santiaguino suscita así inusitadas transposiciones y alteraciones de objetos y marcas de consumo. En su agudo análisis de los usos y resignificaciones de la moda de la ropa americana usada y su consumo por parte de sectores juveniles populares en el Chile de fines del siglo veinte, la crítica Nelly Richard ha apuntado el hecho de que, en medio de este proceso, parecen haberse “multiplicado las confusiones entre lo nacional y lo importado, lo local y lo transnacional” y “restos bastardos de vestimentas importadas, saldos baratos de la serie-moda de las metrópolis son reensamblados por cuerpos populares que deambulan con ellos armando el espectáculo visual de un collage de identidad

sin coherencia de estilo ni unidad de vocabulario” (1998: 132). En suma, en este mundo popular-urbano, estas mezclas y yuxtaposiciones alteran la economía dominante y sus lenguajes. Precisamente, esto es lo que Lemebel figura al exaltar las transmutaciones que operan en la escena del mercado persa santiaguino: la inversión del “súper mall de crédito privado por un negativo de remate público”. Esto le permite fabular una retórica popular de la inversión en torno a los objetos del consumo como un dislocamiento popular del signo metropolitano y transnacional: “la marca invertida de Levi’s por Veli’s”.

Por otro lado, en la misma crónica lemebeliana parece resonar el otro discurso de las inversiones, en el sentido de los “invertidos”. Por esta vía, el cronista sodomiza la economía formal del *mall* pero también se exaltan los cuerpos de una economía libidinal: la figura del “ritmo maraco” insinúa una economía sexual callejera en los mercados barriales y populares de la urbe santiaguina, allí donde el sujeto enunciativo de Lemebel –la Loca, el coliza, el travesti, la María Camaleón– trama su propio juego de inversiones, a partir de su estética “persa” y subversa.

Resonancias del mercadeo popular

La escritura cronística de Lemebel asimismo disloca, de un modo recurrente y promiscuo, los formatos y los recursos de la representación (géneros literarios, estratos del habla y del discurso). Baste devolvernlos al párrafo previamente citado, en que cohabitan injertos retóricos provenientes del habla coloquial popular con otros giros de estilizado aliento lírico, como se registra en la siguiente secuencia discursiva: “Al aire libre, a todo tarro el cumbión guarachea el aire con su ritmo maraco. A toda lycra las palmeras fucsias tornean el pecho mojado de un pachuco moreno” (1995: 75). Expresiones como “al aire libre” o “a todo tarro” son frases hechas, arrancadas del

argot popular, mientras que “las palmeras fucsias tornean el pecho mojado de un pachuco moreno” implica una elaboración de tipo lírico. De paso, en este cambalache discursivo, Lemebel entrecruza la economía informal del habla popular con la economía formal del género lírico, una mezcla de códigos que resulta homóloga a la taxonomía de lo formal y lo informal constitutiva de los mercados populares.

Hacia el final de su crónica, el juego de la mezcla se amplifica, entrecruzando lenguajes, códigos e identidades: “Después Los Temerarios aplanan el recuerdo con su marimba azteca. La voz de mina que saca el pendejo ese ‘Te extraño cada día más’, amortigua los cueros trashers que cada día más negros, hurguetean los discos de Metallica”. En este párrafo, se registran mestizajes culturales y discursivos, como la imagen de la “marimba azteca”, combinando así lo afro y lo mexicano indígena, o la música latina de Los Temerarios con la resonancia anglo de Metallica. De paso, se entrevera un comentario sobre “la voz de mina que saca el pendejo”. La voz del cronista pone así en relieve la disyunción del ensamblaje masculino/femenino en los ídolos adolescentes, o las fisuras de sus masculinidades icónicas. Por último, en estos fraseos, cabe también subrayar la notable amalgama de citas de la cultura de masas, entremezclándose los discursos de la moda juvenil y la música popular con las identidades étnicas.

Con la inserción de la frase “Te extraño cada día más”, se acentúa la mixtura estilística de los dominios del sonido y la escritura, la voz y la letra. Al adosar esta frase de canción, Lemebel hace explícito un rasgo característico de su obra literaria: el hecho de que la música popular, junto con los dichos de la calle, la sentimentalidad popular y la vida cotidiana, constituyen constantes fuentes de cita y representación. La labor del cronista es, en este sentido, la de un oído atento, un escucha de los sujetos populares y de la ciudad. Esto es lo que se puede observar a lo largo de su obra publicada, desde las voces, sonoridades y ruidos del espacio urbano que recorren gran parte de sus crónicas, pasando por el rol de la radio y el bolero en

su novela *Tengo miedo torero*, hasta llegar al cancionero popular que organiza la poética de sus crónicas de *Serenata cafiola*.

Los sonidos son, por cierto, un aspecto siempre omnipresente en el ajetreo tumultuoso de los mercados populares. Subsecuentemente, las crónicas de Lemebel se hacen parte de esa sonoridad, incorporando activamente las huellas de las voces y del griterío callejero de dichos escenarios urbanos. Aparte de la crónica aquí analizada, el trasfondo sonoro del mercadeo popular es el que, de forma explícita o implícita, subyace en crónicas tales como “Un domingo de Feria Libre (o ‘la excusa regatera del dime que te diré’)” o “Las floristas de la Pérgola” de su libro *De perlas y cicatrices* (1996). La economía y estética de mercado persa cobra forma en la crónica de Lemebel también en este tráfico y cambalache de voces, voces y voceríos.

Este mercadeo popular no es un morar en el sistema de mercado sino que más bien transitarlo, urdiendo variadas formas de trasiego en su interior. La crónica urbana, al igual que dicho mercadeo popular, y también en un juego especular con el imaginario (y el cuerpo) del travesti pobre, constituye su identidad mediante el ensamblaje lúdico y creativo de retazos y residuos. A partir de esta economía travesti y cambalachera, emerge otra identidad autorial, la del *cronista*, una figura que –menos articulada y más nomádica que la del *novelista* o el *poeta*– se desplaza a través de diferentes discursos, “callejeando” y transitando al interior de la ciudad letrada, aunque al mismo tiempo entrando y saliendo de ésta. Esto bien se ilustra en el hecho de que, en el curso de su trayecto creativo, Lemebel se ha desplazado con heterodoxia en medios escritos –la revista, el periódico, el libro, la crónica, la novela, incluso el poema–, así como también practicando la comunicación radial y la *performance*. El cronista escribe, vocea y actúa.

Lemebel hace así coincidir el juego de heteroglosias discursivas, tan caro a la crónica urbana, con la heteróclita economía de los mercados populares santiaguinos. Allí sus crónicas encuentran un estilo, una poética, una estética. Su escritura exalta y reivindica aquello que,

en el tramado contradictorio y dinámico de la economía hegemónica, irrumpe como un imaginario de mercadeo popular. Allí entonces la crónica urbana encuentra una modalidad creativa de combinar, poner en circulación y re-valorizar lo subalterno, lo residual, sugiriendo sus posibilidades materiales y simbólicas de tipo alternativo. A la manera del mercado persa, de la cultura económica residual y cambalachera que en su seno se suscita, la misma crónica lemebeliana funciona en forma homóloga, construyéndose en base a préstamos y contrabandos múltiples entre lo letrado y lo sonoro, lo escrito y lo oral, lo literario y lo periodístico, lo narrativo y lo lírico. Lemebel toma así variados retazos discursivos para urdir la textualidad travesti y cambalachera de sus crónicas urbanas.

Transitoriedad de la crónica y del mercado

Al final de su mercadeo popular, Lemebel, sin embargo, siempre parece salvaguardar un valor que no se vende, o no termina de transarse. Cito el pasaje final de “Violeta persa, acrílica y pata mala”:

En fin, la mañana se acaba, los deseos se alejan más relajados con un paquete de jeans bajo el brazo. También las carpas se descuelgan y la perla del mercader que no se vendió regresa a su caja, con algunas monedas que cayeron por sorpresa. En algunas horas todo quedará desierto y las escobas municipales borrarán de vestigios las aceras. Solamente alguna violeta persa olvidada en el apuro, agoniza en su ley bucanera de tráfico y cambalache (1995: 77-8).

En este pasaje final, Lemebel urde una secuencia de enumeraciones y paralelos que van marcando distintos aspectos en la experiencia cotidiana y material del mercado urbano-popular: una transitoriedad temporal (“la mañana se acaba”), una dispersión

espacial de los sujetos del consumo popular (“los deseos se alejan más relajados”) y una infraestructura desarmable (“las carpas se descuelgan”), patentizando así el simulacro que supone todo mercado urbano. Se concluye y desmonta asimismo el propio texto de Lemebel, sugiriendo una contigüidad metonímica entre la finitud temporal y espacial del mercado y la de la crónica¹⁶.

No obstante, la serie de paralelismos arriba descritos se cierra con una imagen algo discordante respecto del sino percedero de crónica y mercado; es la imagen de un objeto valioso que parece no haber ingresado, al menos en este acotado tiempo-espacio, al destino de la circulación y de la venta: “la perla del mercader que no se vendió regresa a su caja”. Es sugestiva esta imagen en tanto, a diferencia de la canónica representación pictórica de Valenzuela Puelma (“La perla del mercader”), aquí la perla no es una figura pasiva y cobra su propia agencia. Ella es sujeto de acción verbal: “regresa a su caja”; resaltan entonces su persistencia como valor, frente a la escena de los “vestigios”, de la basura y de la agónica belleza –“alguna violeta persa olvidada en el apuro agoniza”– que deja atrás la *performance* del comercio masivo.

En su transitividad, en su contingencia social y en su rareza estética, la crónica urbana exhibe algo de la persistencia de “la perla”, de la resistencia de su especificidad de valor (literario), a contrapelo de hallarse ella misma inmersa en el mercado (económico). Al mismo tiempo, es también una especie de “violeta persa”: una belleza pasajera y agónica. De este modo, la escritura cronística de Lemebel nos ofrece también los hallazgos –acaso las perlas– de su propio mercado persa. Y de paso, y de soslayo, en su callejeo

¹⁶ En el caso de la crónica, su propia raigambre etimológica ya señala su temporalidad: *chronica*, *chronus* (latín). En un comentario filosófico sobre dicho estatus temporal del género cronístico, Jean-Luc Nancy apunta: “una crónica es una rúbrica que indica algo puntual y periódico...” (1).

urbano-popular, Lemebel deja su propia impronta: la *barrialización* del discurso letrado chileno y latinoamericano¹⁷.

* * *

Bibliografía

- Arlt, Roberto. *El juguete rabioso*. Buenos Aires: Editorial Latina, 1926.
- Blanco, Fernando (editor). *Reinas de otro cielo: modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago: LOM Ediciones, 2004.
- Darío, Rúben. *Azul...* Buenos Aires-Santiago: Francisco de Aguirre, 1973.
- Domínguez, Héctor. "La Yegua de Troya. Pedro Lemebel, los medios y la performance", en Blanco, Fernando (editor). *Reinas de otro cielo: modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago: LOM, 2004. 117-149.
- Lemebel, Pedro. *Serenata cañola*. Seix Barral, 2008.
- . *Adiós mariquita linda*. Santiago: Sudamericana, 2004.
- . *Zanjón de la Aguada*. Santiago: Planeta, 2003.
- . *Tengo miedo torero*. Santiago: Planeta, 2001.
- . *De perlas y cicatrices*. Santiago: LOM, 1998.
- . *Loco afán: crónicas de sidario*. Santiago: LOM, 1996.
- . "Violeta persa, acrílica y pata mala". *La esquina es mi corazón. Crónica urbana*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1995. 75-78 [Página de contraportada, Diario *La Nación*. Santiago de Chile el domingo 1 de julio del año 2005].
- . *La esquina es mi corazón. Crónica urbana*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1995.
- Lezama Lima, José. *La Habana*. Madrid: Editorial Verbum, 1991.
- Lihn, Enrique. *Diez cuentos de bandidos*. Santiago: Editorial Quimantú, 1972.
- Nancy, Jean-Luc. *Philosophical Chronicles*. Trad. al inglés de Franson Manjali. Nueva York: Fordham University Press, 2008 [*Chroniques philosophiques*. Paris: Éditions Galilée, 2004].
- Pasolini, Pier Paolo. *Il fiore delle Mille e una Notte* (film), 1974.

¹⁷ Retorno a Raymond Williams, para acudir a su definición de "lo emergente" en referencia a aquellas formas culturales que "son substancialmente alternativas u opositoriales" a lo dominante. Véase Williams, 123.

- Poblete, Juan. "La crónica, el espacio urbano y la representación de la violencia en la obra de Pedro Lemebel", en Muñoz, Boris y Silvia Spitta (editores). *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana/Biblioteca de América, 2003.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Santiago/San Juan: Editorial Cuarto Propio/Ediciones Callejón, 2003 [México: Fondo de Cultura Económica, 1989].
- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésima Segunda Edición. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2001.
- Richard, Nelly. "... como una tiara de rubíes en la cabeza de un pato malandra... una conversación con Pedro Lemebel." *Revista de Crítica Cultural*. Junio 2003, #26. 50-54.
- . *Residuos y metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- Said, Edward. *Orientalism*. Nueva York: Pantheon Books, 1978.
- Salazar, Gabriel. *Ferías libres: espacio residual de soberanía ciudadana*. Santiago: Ediciones Sur, 2003.
- Sarduy, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

BERNARDITA LLANOS M.

(Denison University - Estados Unidos)

Esas locas madres de Pedro Lemebel

*Del cielo cayó una rosa
el mar se la llevó
y en sus pétalos decía
mamita que te quiero yo*

(Cancionero Popular)

En este ensayo quisiera hacer un recorrido por las diversas figuras imaginarias de las madres que transitan la narrativa de Pedro Lemebel, desde aquellas mujeres populares hasta “las locas” travestis que las actúan y encarnan con igual pasión y dedicación performática. En ambos extremos, el modelo cultural de la madre en sus dimensiones subjetivas y materiales, tanto en la cultura mediática audiovisual como la musical, constituye una matriz de identificación para una variedad de sujetos a nivel individual y colectivo. Esta matriz de identificación en la lectura que de ella hace Lemebel se vuelve histórica, situando la oferta cultural de inscripción simbólica hecha al sujeto homosexual en el tiempo-espacio de la dictadura y la post-democracia chilenas y en los actores sociales, colectivos e individuales que participaron de la gesta emancipatoria que el cronista revela.

Así, Lemebel toma a las madres del modelo cultural mariano occidental y mestizo, combinándolo con las variaciones diseminadas por la cultura popular cinematográfica y de los medios. Mujeres eróticas desenfadadas producidas para la satisfacción de los deseos y fantasías masculinas, desde las actrices hispanas y latinoamericanas, como Sara Montiel y María Félix (las mismas que van a inspirar

más de una performance de *Las Yeguas del Apocalipsis*, entre ellas “Estrellada”), hasta las declinaciones anglosajonas de divas cantantes de celuloide y tablas, como Marilyn Monroe y Madonna. La historización de su afán imaginario recogerá como tercer soporte de sus juegos eróticos textuales a los modelos sociales junto con los colectivos políticos de mujeres que lucharon contra la dictadura militar patriarcal. De este modo, el cronista reflexiona sobre la legitimación cultural de los modelos femeninos funcionales a los espacios homosociales del autoritarismo militar, eclesiástico e ideológico, a la vez que su alter ego textual, la Loca, los extrema hasta el delirio en su teatralización para mostrar el carácter simbólico de las ofertas y de las fantasías de los individuos, iluminando las consecuencias nefastas del destino de lo femenino en mundos fantaseados para los hombres por los propios sujetos masculinos.

Quisiera en este texto concentrarme, dentro de la producción literaria lemebeliana, en las transgresiones al significante materno y en las diversas representaciones e interpelaciones culturales en las que funciona como fuente de identificación para la figura del hijo homosexual y travesti que encuentra en ella la fuente de su política y origen. En este contexto, el de la reformulación travesti textual, el propio *performance* identitario transgrede y cuestiona las marcas patriarcales y los dominios de clase que moldean y reproducen la cultura chilena contemporánea dentro de su formato capitalista que hoy conserva sus legados más arcaicos y autoritarios. En la oralidad, la música romántica, las imágenes del cine y en la religiosidad, la Loca y otras identidades homosexuales harán de la madre, la virgen y la *femme fatale* nuevas formas de una sexualidad, donde las diversas modulaciones de lo femenino sirven como vestuarios, actos y lenguas de una subjetividad urbana en un Santiago atravesado por las diferencias sociales y los cambios urbanísticos del neoliberalismo. Mi análisis parte del culto a la figura de la madre popular y trabajadora hasta su encarnación en el travesti, todas subjetividades que se enfrentan al influjo del modelo cultural católico dominante de la virgen-madre. El travesti-la Loca también ocupa ese sitio que

la cultura otorga a quien toma y responde al mandato hecho a la madre. Me detendré en especial en la representación de la madre en la crónica “Berenice (la resucitada)” y en “La transfiguración de Miguel Ángel (o ‘la fe mueve montañas’)” de *Loco Afán. Crónicas de sidario* (1996) y algunas de *Zanjón de la Aguada* (2003). También analizaré la novela *Tengo miedo torero* (2001) que toma la fantasía del travesti como madre protectora de sus hermanas, amigas o prole. Mi lectura explora los lugares que simbólicamente ocupa la madre en el relato cultural chileno, los valores y el culto que le brinda, resta, transforma y añade Lemebel a la par de la fantasía homosexual y transgresora del travesti, en tanto subjetividad que lleva al límite el imaginario de lo materno, poniendo todo su repertorio lingüístico y performático al servicio de esta figura e imagen femenina materno-virginal, radicalmente actuada y descentrada por la Loca lemebeliana.

El protagonismo ideológico de la madre como los sujetos colectivos femeninos que interpelan políticamente al Estado dictatorial nos recuerdan las comunidades políticas tanto de Chile como de Argentina, donde las mujeres se unieron y politizaron su rol maternal para denunciar la violación de los Derechos Humanos y reclamar por la desaparición de sus hijos, maridos y parientes. Esta forma de hacer política es específicamente maternal en los sujetos progresistas que aparecen en la obra de Lemebel. La crónica “Sola Sierra (O ‘uno está tan solo en su penar’)”, en *Zanjón de la Aguada*, rinde homenaje a la memoria de Sola Sierra, una de las líderes de la Organización de Familiares de Detenidos Desaparecidos, quien luchó incansablemente por la justicia. Para ella el cronista escribe una carta-tango el día de su funeral, pues

era el tango la campanada musical que alegraba los ojos de nuestra Sola. Si era ese ritmo añejo lo único que lograba abrir las cortinas enlutadas de su corazón. Si en su pecho de pobladora, abuela, militante, ella supo cargar con amor el corazón disecado de tantos muertos y en su batallar por la justicia (2003: 143).

Además de Sola Sierra, Lemebel escribe sobre Gladys Marín y sobre las militantes que sobreviven a la tortura, entre las cuales también hay madres. En todas ellas la maternidad y la política han formado lazos de solidaridad histórica frente a los atropellos de la dictadura y la impunidad mediada por los acuerdos de la democracia concertada. La desaparición repentina, violenta, descarnada de uno de los miembros de la familia de estas madres recentra el mito individual de la singular madre-nodriza burguesa para dejar paso a su actuación colectiva dentro de la ética de Antígona¹. Sin embargo, quiero llamar la atención sobre la paradoja que esconde este llamado al derecho, a saber sobre la desaparición, desde la perspectiva de la recuperación de un lugar tradicional para el quehacer femenino. La dictadura en este contexto es acusada de violar lo más sagrado de la cultura, la madre como origen y continuidad de la familia, y es esta misma institución, la materna, la que exige el retorno al *status quo* anterior. A diferencia de los grupos de autoconciencia feministas de los setenta y ochenta, estas madres no luchan por un cambio en su estatuto social como mujeres, sino por la reinscripción de su rol, esta vez como una figura-fuerza colectiva que lucha desde la política por la resacralización del poder materno.

En contraste con estas formas de politización que conlleva la colectividad, la religiosidad mariana más conservadora es subvertida por la figura individual del travesti-madre. Éste sostiene modos alternativos a los delineamientos marianos heterosexuales, proveyendo una suerte de repertorio homoerótico en su entrecruzamiento

¹ La ética de Antígona se refiere a una ética que coloca los lazos familiares por encima de los imperativos estatales autoritarios, haciendo de estos vínculos la matriz de la comunidad y de la vida social. Para una teorización más amplia, ver el libro de Judith Butler, *Antígona's Claim: Kinship between Life and Death* (New York: Columbia University Press, 2000). Consultar también mi libro, *Passionate Subjects/Split subjects in Twentieth-Century Literature in Chile (Brunet, Bombal and Eltit)* (Lewisburg: Bucknell University Press, 2009).

con la identidad, el género y la sexualidad del sujeto, donde el amor y el sacrificio ahora aparecen como las máximas expresiones de estas madres-hijos-hijas.

En “Berenice (la resucitada)” el llamado de la madre desde la cultura le permite a Berenice no sólo tomar la posición de la madre temporera muerta, sino que su propia transfiguración gracias a la Virgen, en tanto madre comprensiva y auxiliadora de los más afligidos, contiene los signos y rasgos propios de la crónica urbana. Esta vez notamos en la clave social-realista de la crónica de Lemebel la escritura de una contra-épica. La de un homosexual travesti rural en su devenir sexo-identitario entre el campo y la ciudad. La crónica está basada en una historia singular que fue titular noticioso. En ella, un joven migrante travesti llega a la capital en busca de mejores oportunidades, terminando en líos con la justicia por el secuestro de un recién nacido. La travesti atraviesa diversas identidades relacionadas con lo femenino y lo maternal hasta instalarse en la posición de la empleada/madre que le costará su libertad por haber secuestrado a un bebé. El viaje del campo a la capital para este joven significa no sólo su desplazamiento territorial e identitario, sino que muestra también los riesgos individuales para un sujeto minoritario de las identificaciones con lo materno al enfrentarlo con la ley del Estado patriarcal moderno. La transgresión de la sexualidad y del género en la figura de Berenice implica un radical enfrentamiento con la ley patriarcal y la familia heterosexual sostenida en un régimen que regula y disciplina el cuerpo y las identidades. Berenice cae desde su estrategia de identificación primaria con la virgen, en la fantasía de la resurrección-transfiguración hasta su completa identificación imaginaria con la figura de la madre, donde la voz del bebé ajeno ejerce una suerte de embrujo fatal. La idea del despertar del instinto materno pone de manifiesto el poder de dicha narrativa sobre las mujeres, y por extensión sobre el homosexual que juega su identificación con el ideal cultural materno. La llamada del niño resuena en la Berenice como la confirmación de su destino materno salvífico, para finalmente terminar

la madre homosexualizada que Berenice actúa castigada por la ley que la acusa de secuestro y la encarcela.

El cronista relata aquí como fondo social la vida del muchacho campesino en medio del proceso de modernización y privatización del agro chileno y las nuevas formas de explotación que se generan, particularmente para las mujeres, cambiando la estructura familiar y la noción de trabajo rural, incluso en los villorios más alejados. En este nuevo contexto, sin embargo, Santiago sigue apareciendo como el lugar de libertad, anonimato y prosperidad para el púber homosexual, quien vivió acosado por “esos huasos, molestándolo, diciéndole cochinas”, como “Mijito tome esta frutita. Mijito có-mase esto, cabrito vamos p’a los yuyos. Por eso al cumplir los dieciocho años se fue, cansado que lo jodieran tanto” (1996: 174). Pero también su proceso de iniciación o su proceso de transformación donde, utilizando rasgos de la picaresca y de la novela de formación, el protagonista se enfrentará tras sucesivas peripecias a un cambio radical de su experiencia y lugar como sujeto en el mundo. Así comienza el viaje migratorio del joven campesino a la capital, quien se travestirá primero de temporera y luego de *nurse*, configurando una suerte de travestismo doble que lo llevará a convertirse en madre del bebé que cuida en Santiago, hasta terminar arrestado.

Con grandes esperanzas de cambio, el joven rural abandona a su familia compuesta por su tía y abuelo para irse con un grupo de temporeras de la cosecha de uva. En breves líneas, Lemebel nos da también la transformación económica y laboral del campo chileno, a través de la contrareforma de Pinochet, la privatización de la tierra y la aparición de empresas exportadoras de frutas, cuya mano de obra es mayoritariamente femenina. Las temporeras de la zona sur aparecen en esta crónica como “esas mujeres de brazos fuertes, señoras de manos verrugosas por el amasijo de tierras y enjundias campestres. Obreras de sol a sol, desmigadas por los surcos de las parras. Hormigas con sombreros de paja, soportando la gota del sopor a las tres de la tarde” (1996: 175). El incentivo contra la fatiga, el sol y el esfuerzo es la remuneración que les permitirá a las que son madres

comprarle “quizás, un bluyín nuevo” al hijo, ya que el viejo “lo tiene hecho pedazos” (1996: 175) o “vestiditos para la niña chica” (1996: 175). De este modo, la crónica revela los deseos de las trabajadoras agrícolas y las formas que toma la ensoñación femenina materna en torno a “unos pocos pesos” que se ganan o pierden según el número de canastos que llenan por día con las uvas recogidas. A diferencia de las madres y jefas de hogar, las temporeras más jóvenes trabajan muy rápido, motivadas por el deseo de juntar dinero para comprar en las tiendas de ropa americana, donde las marcas de Estados Unidos atraen a los sectores más populares. La diferencia en el afán laboral y el consumo las dictan el tener o no tener hijos y el dominio del individualismo creciente de las jóvenes.

A nivel del paisaje, la crónica también revela la modernización del campo mediante el sistema de irrigación de la tierras cultivadas, cubiertas de parras regadas y llenas de modernas fábricas de empaque que producen una suerte de nuevo paisaje en el Pacífico Sur, siguiendo el modelo de California tal como subraya un número de la revista *The Economist*, contrastándolo con el maltrato que reciben las temporeras². La otra cara de la modernización del agro la representan, pues, la explotación y las malas condiciones laborales a campo abierto que sufren las trabajadoras agrícolas temporales. Son ellas quienes viven abocadas a una doble jornada (en la casa y el empleo) y quienes asumen la responsabilidad de combinar su trabajo en el campo además de ser jefas de hogar. Estas últimas, las jefas de hogar y madres, son centrales en la crónica de Lemebel. Como en otras ocasiones, el ojo crítico del cronista denuncia la explotación de las temporeras, las inhumanas condiciones del trabajo y el estar horas bajo el sol corriendo el riesgo diario de contraer una enfermedad a causa de los plaguicidas o de morir por insolación.

² Ver “Badly Treated fruit-pickers”, en http://www.economist.com/world/americas/displaystory.cfm?story_id=E1_VDVNNP

La empresa agrofrutícola es la tercera industria exportadora en Chile y, a pesar de su importancia, es la que recibe múltiples denuncias hechas por temporeras a la prensa y a la Federación Campesina Bernardo O'Higgins, en la zona de Rancagua y Melipilla contra las plantas de packing. Las condiciones laborales de las empleadas las convierten en las nuevas esclavas del siglo XXI, como afirma Patrio Bravo:

El trato indigno; la inexistencia de contratos laborales; los salarios cada vez más reducidos, debido a la mediación de contratistas que se quedan con la mitad del salario; jornadas extenuantes; falta de higiene, de baños y agua potable en los lugares de trabajo, y el riesgo de sufrir graves enfermedades debido al contacto o exposición obligada a plaguicidas durante la jornada laboral.

Estas son algunas de las denuncias en una larga lista³. La participación de niños y los encadenamientos a mesas para que las empleadas no pierdan tiempo en ir al baño añade formas específicas a la esclavitud de la mano de obra en el proceso de modernización de las industrias de la fruta en Chile, que la hermanan con las maquiladoras en la frontera entre Estados Unidos y México, y las empresas de flores en Colombia.

Con la expansión de la agroindustria y la incorporación masiva de las mujeres rurales a una economía globalizada, vemos que la marginalización de las campesinas persiste aunque bajo nuevas formas de explotación⁴. Por una parte, la feminización del mercado del

³ Consultar www.rebellion.org/noticia.php?id=22324.

⁴ Este mismo fenómeno de explotación absoluta de los obreros y las nuevas formas de organización del trabajo y los modos de producción que conllevan la globalización son explorados por la escritora Diamela Eltit en su novela *Mano de obra* (2002). La novela *Fruta podrida* (2007) de Lina Meruane tiene como protagonistas a temporeras de la fruta y su destino de explotación en el sistema global actual.

trabajo agrícola y la asalarización femenina, como afirma Ximena Valdés, han tenido un fuerte impacto en el mundo campesino y en especial al interior del espacio doméstico⁵. Esta nueva organización del trabajo y de las relaciones de producción tienen, por otra parte, como consecuencia la dislocación espacial (por el desplazamiento a las plantas frutales) y el aporte económico (en el hogar), en tanto que configuran el marco que sostiene hoy en día los nuevos papeles de género de hombres y mujeres en la familia rural o suburbana pobre debido al aporte del salario femenino en los ingresos familiares⁶. En su libro *Modernización agraria y construcción de identidades* (2000), Carolina Arteaga discute la fractura que caracteriza la identidad de la temporera para quien el socioespacio se ha visto totalmente roto por la modernización perdiéndose el sentido de comunidad y cohesión dado por valores y comportamientos comunes que había en el campo en un pasado remoto (107). Poco o casi nada del mundo social y comunitario del pasado subsiste en las condiciones actuales donde el desplazamiento espacial es esencial, por lo que el abandono del pueblo, la familia y la comunidad son condiciones para encontrar trabajo.

Es, pues, en este espacio laboral feminizado —que es en sí mismo un teatro en donde se redefinen roles sociales y genéricos asociados a la organización del trabajo— donde el protagonista marucho de Lemebel asume el universal mariano y adopta el nombre de Benenice, tomándolo de una temporera-virgen que cae muerta un día laboral cualquiera en pleno campo, legitimando así su identidad en el milagro de la transformación que la intercesión mariana permite⁷.

⁵ Ver Ximena Valdés, “Temporeros y temporeras de la fruta. La modernización del agro y cambios en las relaciones sociales de género”, *Proposiciones* 28 (Sept. 1998): 1.

⁶ Ximena Valdés, 2.

⁷ Es de interés notar aquí la presencia del metarelató bíblico y la transformación que Lemebel hace de la influencia de la Virgen/madre sobre su hijo.

A través de esta suplantación del universal virginal, el joven también les enseña a las obreras mayores cómo agacharse para colocar la fruta en medio de risas y aplausos por las lecciones que el muchacho ofrece con alegría y talento. A ellas se dirige el joven diciéndoles: “Así no mamita, que va a terminar como un camello. Míreme a mí. Así, sin gibarse, con el espinazo bien derecho. Usted se agacha solamente doblando las rodillas, como si recogiera una flor tirada en el camino” (1996: 175-176). Travestido en temporera, el joven comparte el trabajo, las acciones y gestos del grupo de mujeres hasta el momento en que éstas deciden ir a exigir mejores condiciones laborales a “Esos explotadores de mierda tenían que hacerse cargo del crimen” (1996: 176), es decir, de la obrera muerta. Las obreras parten “enrabiadas, empuñando las tijeras de podar” en contra de los patrones, clara imagen del deseo de castrar a sus explotadores, mientras la Berenice decide irse a Santiago con su nueva identidad. Del mismo modo que las temporeras, y al igual que la estrategia de los gobiernos concertacionistas de mantener una solidaridad política de corte ético-moral en la lucha por resolver las violaciones a los Derechos Humanos en Chile, Lemebel apela al crimen como resorte de la unión colectiva contra la injusticia; forma que identifica con las mujeres politizadas como colectivo⁸. Dentro de esta línea están también sus crónicas dedicadas a diversas militantes por los Derechos Humanos y por los sectores trabajadores y las minorías sexuales. No olvidemos, sin embargo, que la colectivización femenina en Lemebel siempre está inscrita lingüísticamente por

⁸ Frente al abandono de la historia y la ideología como relatos privilegiados en la formación de la subjetividad, la exploración del sujeto femenino colectivo como estrategia de resistencia aparece en la obra reciente de la artista visual Voluspa Jarpa. En ella el miedo femenino adquiere la forma de plaga colectiva, como un modo primitivo de organización y defensa psíquico y material como señala Fernando A. Blanco en el capítulo 5 de su tesis, *Deviant Disidents and Perverts: A cultural Reading of Post-Pinochet Chile*.

los campos semánticos formados alrededor del sema “madre”. *Mamita*, *mamacita*, *mamita* serán palabras con las que el cronista Lemebel y los protagonistas homosexuales de sus crónicas se referirán a otras mujeres de mayor edad-jerarquía simbólica. Los trazos de un matriarcado dominante en los mundos sociales populares obreros y campesinos como reacción a la subjetividad hegemónica cultural patriarcal estarán presentes siempre en sus textos. A nivel de la identificación imaginaria, la posición de *hija* vendrá definida igualmente por la edad de los protagonistas homosexuales como por los atributos simbólicos asociados con mujeres que no alcanzan su plena realización cultural como madres, esposas o abuelas.

En la capital, Berenice, la resucitada, gracias al amor materno y la influencia milagrosa de la Virgen saltará a la fama de “loca raptora”, saliendo en la TV y “exhibiendo su maternidad eunuca de Virgen María o Madre del año” (1996: 177), hecha “toda concha o tinaja para acunar al niño que se robó de los ricos donde trabajaba como ‘nurse’ en el único laburo decente que encontró en la capital, después de tantos años de pelar el ajo puteando la calle del rumbo travesti” (1996: 177). De temporera la Berenice trabaja de prostituta, luego de empleada doméstica y finalmente se traviste en madre para culminar en la loca raptora que sale en los medios de comunicación capitalinos (la TV y los diarios). Su identidad múltiple y camaleónica se transforma de acuerdo a los trabajos y circunstancias que el viaje a la ciudad le permite en el camino. Como nos dice el cronista, subrayando las habilidades performáticas de Berenice,

no le costó pasar por india trabajadora, de esas que ya no quedan, de esas que nunca piden feriado ni imposiciones para la libreta. De esas que son como brutas para el aseo, que no usan minifalda y no le anda meneando el culo al patrón. Esas indias sanas que se conforman con poco, solamente una limosna de sueldo, un cuartocho y la comida (1996: 178).

De esta manera, Berenice calza sin dificultad en las expectativas dentro de los prejuicios racistas y de clase de sus patrones santiaguinos,

quienes ven en ella a la empleada mapuche perfecta, obediente, trabajadora y “asexuada”, maternalmente castrada. Justamente, el travestismo de Berenice de la castración materna muestra cómo funciona el resorte de aceptación de la madre/virgen en ella, convirtiéndola en madre que cuida y acuna a su hijo por sobre cualquier otra identidad, incluso contra la ley del Estado.

Sin embargo, ni la travesti misma ni sus patrones cuentan con su sentimentalismo maternal y con los efectos que tendrá el hecho que el bebé la llame “mamá”. La enunciación de esta palabra permite que Berenice haga una perfecta identificación con el modelo materno y se explaye en un travestimiento apasionado: “Y ella no lo pudo soportar no encontró recuerdo donde anidara esa palabrita, y sintió en el estómago una ebullición de ternura, como si la palabra la inflara de capullos que reventaron como rosas por cada uno de sus poros” (1996: 178). La palabra “madre” ejerce, de esta manera, todo su poder transformador en Berenice, quien se convierte en madre para el bebé, asumiendo el rol, las acciones y los valores que esta posición suponen en la cultura. Por amor y por equivocación, el antiguo “maricón huacho” se roba al niño de rizos de oro y se lo lleva rumbo al sur. Así, la Berenice, como nos dice el cronista, “doblemente travestido de mamá, jugaba con su niño en la plaza de provincia” (1996: 179) hasta ser capturada con él en brazos. El final de la crónica cierra la aventura materna de Berenice con la entrega del “baby” como si fuera un “juguete prestado” (1995: 168), sin derramar lágrimas ni hacer escándalo. La ley criminaliza su acción y su insólita transformación en madre del bebé sin dar lugar a una apelación. Con este desenlace la experiencia travesti de una suerte de biomaternidad llega a su fin mediante la ley impuesta sobre el deseo y sus consecuencias.

La aparición de la virgen en dictadura

En la crónica “La transfiguración de Miguel Ángel (o ‘la fe mueve montañas’)” reaparece la figura del púber huacho, del Bernardito de Villa Alemana, quien se hace objeto de los titulares por su visión de la Virgen: “El niño santo, el púber médium que de un día a otro cambió su aporreada vida de orfanato por la fama de milagrero que hablaba con la virgen de tú a tú” (1996: 155). Con esta revelación repentina, Miguel Ángel conmociona a su pueblo con las visiones y conversaciones que tiene con la Virgen en el cerro de Peña Blanca todos los días: “Que ahí mismo, en esos peñascos, en esa lomita, hay una señora de blanco que me está llamando. ¿No la ven? Es tan linda. Fíjense cómo me sonrío” (1996: 156). En un éxtasis místico, el Cristo niño cae extasiado rezando entre latín y mapuche por los pecados del mundo mientras en peregrinación acuden a verlo paralíticos, tullidos y sifilíticos para pedir su mejoría. Esta “epidemia de fe” desafía a la iglesia oficial al punto que las noticias de los milagros llegan a los medios de comunicación de la capital santiaguina aún bajo dictadura (1996: 159). Después de que incluso la Iglesia confirma los poderes del niño-santo y su fama se hace internacional, Miguel Ángel abandona su pueblo un día y su memoria desaparece hasta la llegada de la democracia. Con su reaparición el cronista nos revela el verdadero milagro que la Virgen le concedió al púber: “dicen que es una mujer y no presenta rastros de cirugía. Él dice, perdón ella dice, que la virgen le ofreció para él un último milagro, porque estaba cansada y quería retirarse” (1996: 160). Este retiro de la Virgen junto con la derecha militar alude al momento del deterioro evidente de la dictadura como a la evidencia de los mecanismos de la prensa sensacionalista que publicitó y espectacularizó el milagro de la aparición de la Virgen, anexándolo al militarismo triunfador con la figura de la Virgen del Carmen, patrona del ejército chileno y protectora del prócer y padre de la patria, Bernardo O’Higgins (figura enaltecida por Pinochet). El retiro de la Virgen muestra también el travestismo de Miguel Ángel

y su decisión de hacerse una cirugía para transformarse en “mujer”. Vemos nuevamente aquí la legítima transformación por intercesión del universal de la Mater Virgen, quien a través de su magnanimidad infinita no sólo se aparece a Miguel Ángel, sino que le concede el don de la curación.

Peña Blanca pronto se convierte en sitio de peregrinación de travestis, de “Mariquillas que quieren ser mujer, transexuales indigentes que no tienen plata para operarse, hermafroditas naturistas que exponen la próstata para recibir el hachazo celeste. Son los únicos que aún acuden al santuario. [...]” (1996: 161). El santuario se transforma en tierra de milagros de la “mamita virgen” quien actúa y escucha “a espaldas de Dios, baja a la tierra para repetir el milagro, tan barato, tan suave como un golpe de azucena, sin anestesia y sin dolor” (1996: 162) para todos aquellos que quieren reasignarse el sexo y hacerlo coincidir con el género femenino que afirman subjetivamente. Nuevamente aparece el poder transformador de la Virgen, ligado a la madre que convierte al niño en niña a través de su propio deseo, antecedente literario chileno que encontramos en la madre en la novela *Amasijo* (1962) de la escritora Marta Brunet⁹, quien por su propio deseo convierte a su hijo en la niña que siempre quiso. La reflexión de Lemebel en este texto opone la fuerza del ideal mariano y de su poder omnipotente a las tecnologías de la sexualidad que están detrás de la reasignación de sexo de Miguel Ángel. El cronista explota aquí con mayor intensidad la identificación y manipulación que se hizo en la dictadura del caso por su claro rédito eclesiástico-castrense en la época. La hipóstasis propagandística de los discursos

⁹ La madre de Julián en *Amasijo* es quien lo transforma en su princesita desde pequeño no sólo con el lenguaje con que lo nombra sino también con la ropa y ornamentos con que lo viste y rodea. A diferencia del personaje de Lemebel, Julián crece atormentado y dominado por el deseo de autodestrucción por la culpa que siente debido a su homosexualidad.

mariano y nacional denunciada en esta crónica –sobre la Virgen del Carmen que salva a espaldas de Dios– nos devela otra posible lectura en la alegoría del travestismo mariano de Miguel Ángel, nos muestra que el signo Virgen Madre puede ser apropiado por diversas ideologías y sujetos, adaptando este significante a diversos y antagónicos intereses. En esta crónica Lemebel profana la figura del ideal militarizado de la Virgen, como también el ideal mariano homosexualizado de los travestis en Miguel Ángel.

Miguel Ángel encarna los ideales mariano-maternos como suplemento y salida simbólica a la falta de una política pública de salud que recoja su condición y reclamo por una ciudadanía sexual. La elección del cronista evidencia el inmenso valor que le otorga a este modelo cultural, cegándolo a otra posibilidad de interpretación para Miguel Ángel que no se resolviera en el milagro.

El travestismo más conservador se problematiza en el libro *Zanjón de la Aguada*, donde el autor hace un relato autobiográfico travistiéndose a través de la experiencia de un embarazo tubario, representando otra forma de maternidad abortada. La crónica autobiográfica en tres actos que inicia el libro –“Zanjón de la Aguada”– presenta el contexto proletario urbano santiaguino donde creció el protagonista/cronista. En ella narra los inicios del barrio poblacional llamado Zanjón de la Aguada, donde nació y jugó Lemebel al alero de su madre y un conjunto de madres poblacionales cuyo hacer cotidiano se erige en homenaje al trabajo femenino proletario. En el segundo acto de esta crónica –“Mi primer embarazo tubario”– aparece su origen y la valoración del trabajo doméstico de las madres pobladoras. Ambos hechos presentan a las “madres” reconocidas y enaltecidas mediante el valor atribuido al trabajo: en la casa, el cuidado de los hijos, el lavado de sábanas y pañales para conseguir con la “utopía blanqueadora” dignificar la pobreza, el sacrificio y la entrega femenina.

El protagonismo de la mujer obrera en tanto madre trabajadora es un aspecto central de la crónica urbana de Lemebel, donde aparece en reiteradas ocasiones como personaje afiliado al travesti-hija a nivel identitario y político. Esta madre es quien cuida y protege

al hijo-hija travesti, y en quien éste encuentra el lazo solidario y amoroso frente a la ausencia o violencia del padre. La madre en este contexto trabaja en la casa y cuida a los hijos en medio de la pobreza y la represión política/patriarcal. Ella aparece sola en todo momento, dedicada a sus tareas diarias y a sus hijos, reeditando la lucha obrera contra la injusticia y la desigualdad desde el ámbito doméstico. Dentro de un contexto moderno, la madre poblacional reedita el destino de la madre indígena y la familia monoparental propia de la colonia y el mestizaje latinoamericano del que habla Sonia Montecino¹⁰. De todas las figuras femeninas y maternales en las crónicas quizás sea ésta la más enaltecida, pues pasa por el recuerdo del cronista de su propia infancia poblacional. Todo este quehacer y trabajo materno tiene aquí el objetivo de alejar heroicamente la pobreza extrema (2003: 16). Las madres son como soldados que en su diario batallar enarbolan banderas blancas y crean territorios de paz y protección en una guerra sin fin contra la pobreza: el “fulgor níveo de sus trapos, vaporosamente deshilachos, como banderas de tregua en esa guerra entintada por la supervivencia” (2003: 16). De este modo, el cronista convierte a las madres pobladoras en una suerte de vírgenes guerreras que combaten sin cesar, cargadas de chiquillos, peleando contra el barro y las carencias para sobrevivir. La crónica también subraya la dedicación de la madre del cronista Lemebel, quien recuerda su cuidado cuando de niño se enfermó por haber jugado y bebido de las aguas estancadas de la población. Evoca el esfuerzo de su madre de tener que levantarse a las 5:00 AM para llevarlo al policlínico y esperar horas hasta recibir atención médica.

El recuerdo del sacrificio y trabajo materno a través de la noción del trabajo proletario, pero aquí no remunerado, propio del

¹⁰ Ver su libro *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno* (Santiago: Cuarto Propio, 1993).

realismo social, se extiende a la obrera en su rol de madre, no sólo reconociendo su labor como productiva sino dignificando su rol en el espacio doméstico y con los hijos. Esta apología de la madre popular hecha por Lemebel la muestra como un modelo femenino ejemplar en su tarea de proteger y criar a la prole, proveyéndola con la heroicidad que otorga el trabajo a las fuerzas proletarias¹¹. De la imagen de la madre que cuida y protege al hijo enfermo y el significado del género en la mujer proletaria, el cronista pasa a la escatología final donde el síntoma de “embarazo” que el niño mostraba por haberse contagiado por el agua da paso a la expulsión de un minúsculo “pirigüín” contraído en las aguas pantanosas del zanjón.

En Lemebel la condición sacra del embarazo y la maternidad cultural están pervertidas, pues expone la conciencia de la negatividad que tienen en el cuerpo de los sujetos travestis. Lemebel toma en esta instancia el significante embarazo para mostrar la transgresión de lo materno y sus posibilidades grotescas al reproducir una vida anfibia. Esta relación grotesca y paródica con el propio cuerpo materno y un embarazo virtual señalan por un lado la pobreza y, por otro, la propia identificación del travesti con la reproductividad, en tanto cuerpo que reproduce otra cosa completamente inesperada

¹¹ Es de interés considerar aquí el proyecto más emblemático del gobierno de Michelle Bachelet del sistema de previsión que reconoce la función productiva del trabajo femenino doméstico no remunerado. Esta visión se ha visto promulgada en una ley que empezó a operar en julio del 2008 que le da una pensión a las amas de casa (a partir de los 65 años) por una vida de trabajo dentro de lo que se ha llamado la pensión básica solidaria que se extiende al 40% más pobre de la sociedad chilena. Con esta reforma Bachelet modificó el sistema privado instalado durante la dictadura y que duró 27 años. Junto a este beneficio de jubilación, a partir de julio del 2009 se concedió también el bono por hijo a las madres de 65 años como parte de su previsión. Ver <http://blogs.elmercurio.com/economiaynegocios/2009/07/23/preguntas-clave-sobre-el-nuevo.asp>

y fuera de lo humano, en este caso, un pirigüín. Muestra, por lo tanto, de forma material los límites de la identificación a través de las posibilidades reales de un cuerpo biológico en condiciones de pobreza.

Una referencia similar la encontramos en la crónica “Loba Lamar” de *Loco Afán. Crónicas de sidario* (1996), donde el SIDA es lo que se engendra dentro de un sistema metafórico en que la maternidad y la concepción se han vuelto armas de destrucción del sujeto travesti, cuyo cuerpo enfermo se vuelve lugar de contagio para otros. En ambas crónicas las metáforas maternas se vuelven ambiguas en una representación grotesca que contiene las antimónias de la vida y la muerte en el cuerpo travesti.

Con la publicación de la novela *Tengo miedo torero* (2001) Lemebel introduce el melodrama *kitsch* en el canon literario chileno, citando y parodiando canciones, dichos y heroínas del pasado. La primera cita es el famoso *cuplé* de Sara Montiel que da origen al título de la novela y que se reitera cuando el protagonista homosexual tararea la letra de la canción española, travestiéndose de Sarita en la puesta en escena de una historia de amor imposible. De modo paralelo al escenificar el vínculo solidario-amoroso entre Carlos y la Loca, el novelista cancela el modelo del realismo socialista masculino que privilegia en la ideología del obrero militante revolucionario heterosexual los roles de género tradicionales. Numerosos entusiastas de las revoluciones cubana y chilena fueron perseguidos, encarcelados y expatriados en virtud de sus preferencias sexuales contrarrevolucionarias. Baste mencionar los casos de Reinaldo Arenas para la isla y el de el ministro de Minería del gobierno de Allende, miembro de la Izquierda Cristiana, Pedro Felipe Ramírez, retratado en la extorsión sufrida en la crónica “El Amargo canto de la extorsión” (2008). En esta novela Lemebel, siguiendo las adaptaciones cinematográficas de las historias de Manuel Puig y Senel Paz, desmitifica el ideologema del macho revolucionario por medio de la reencarnación de Molina y Diego en la Loca ayudista del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, la que acaba enamorada del joven

revolucionario cuya férrea ideología hetero queda ennegrecida por el amamantamiento-*fellatio*¹².

La fantasía ornamentada marucha, el habla loca, las letras musicales y el romanticismo cursi que despliega el teatro de la Loca embaucadora se oponen radicalmente a la tragedia presentada en la novela *Amasijo*, claro antecedente de la representación del homosexual en el canon literario chileno como he mencionado anteriormente. En *Tengo miedo torero* el homosexual encarnado en la Loca es una muñeca parlanchina, Sherezade quiltra y desdentada, quien desde los márgenes sociales protagoniza la historia de amor que sirve de contrapunto a la historia política que vivió el país el 7 de septiembre de 1986, día del atentado fallido contra Pinochet realizado por el Frente Patriótico Manuel Rodríguez¹³. En la novela el sema madre cobra forma en la inversión de la Loca enamorada, quien se traviste en hija-ternera del joven guerrillero en la escena de la *fellatio*, donde aparece succionando un pene-peazón, y al mismo tiempo en la figura maternal protectora de la Rana, su viejo amigo travesti. La Loca pasa de la tía soltera que teje para mantenerse a identificarse eróticamente con la imagen de la casadera. Al darse cuenta de la imposibilidad de futuro con el guerrillero, su ideal femenino oscila entre ser una madre protectora para el joven o una hija entregada, ambigüedad resuelta por un desplazamiento metonímico en la escena de la succión del pene. La Loca deviene madre e hija alternativamente.

El personaje principal del relato, la Loca bordadora, vive apegada a los programas de radio para acompañarse y entretenerse,

¹² Ver Blanco, Fernando. "Ciudad sitiada, ciudad sidada. Notas de lectura para *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel". <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/20/texto1.html>

¹³ Este episodio se realizó durante la dictadura militar en la cuesta de las Achupallas. Pinochet sufrió un ataque armado del F.P.M.R. mientras regresaba de sus vacaciones en su residencia en El Melocotón.

siendo alerta escucha de esta pedagogía nacional radial, donde las letras musicales son verdaderas lecciones. La Loca pasa gran parte del día escuchando Radio Cooperativa, sus noticieros y sobre todo la música romántica del pasado, abocada a encarnar e imaginar los mitos de la feminidad de la radiofonía musical. En el personaje de la novela de Lemebel, conocida en su barrio como la Loca del frente, se dan todos estos discursos (radiales y audiovisuales) entrecruzados y contaminados en la boca locuaz de su habla pornógrafa, que “sedienta de sexo tierno” (2001: 106) queda hipnotizada por una nueva e imposible pasión. Será, sin embargo, esta loca pasión por un joven heterosexual la que por la complicidad y la colaboración abrirá el camino de iniciación revolucionaria y paródica para la Loca conservadora, quien será política a su manera por el tiempo que dura su romance. Es precisamente la pedagogía radial sentimental y mediática la que moldea la sensibilidad amorosa de la Loca, de donde su conservadurismo romántico familiar/matrimonial se nutre diariamente. La Loca se educa en la cultura amorosa mediática que propician boleros, *cuplés* y tangos de los años cincuenta y sesenta en una suerte de memoria radial e imaginaria del pasado que exalta el amor no correspondido y la queja femenina en tensión con el ideal nacional de la familia, el matrimonio y los hijos.

Sara Montiel y sus diversos filmes tuvieron difusión y reconocimiento internacional, tanto en el mundo estadounidense como en el hispano, al ser ella una de las grandes cantantes y mega-actrices que sexualizó su propio cuerpo y que contravino la moral franquista impuesta a la mujer. Montiel es una de las divas del repertorio de la Loca, quien se traviste en cupletera gracias a la radio Cooperativa en plena dictadura. Lemebel, como Puig y Almodóvar, incorpora la cultura musical y fílmica del pasado, donde la imagen erótica de la mujer hispana es central en las fantasías masculinas y cuya influencia sobre los imaginarios nacionales persiste hasta hoy. La Loca es quien toma y actualiza a estas mujeres de la cultura de masas, cuyo poder sexual confronta al hombre con su propio deseo y fantasía sobre la esencia femenina.

Tengo miedo torero se estructura en dos historias paralelas y dos visiones que finalmente se encuentran: una personal y amorosa, y otra nacional e histórica (en la primavera de 1986 en las calles de Santiago en medio de protestas callejeras, mientras la Radio Cooperativa informa sobre los últimos disturbios y el descontento ciudadano). La narrativa de corte sentimental pertenece a la Loca del frente, travesti casi calvo y desdentado, ajeno a las contingencias políticas, que vive escuchando canciones como “Tengo miedo, torero, tengo miedo que en la tarde tu risa flote”. Este personaje grotesco da también cuerpo y cara a “la zoología social de ese medio pelo santiaguino, que se rascaba las pulgas entre la cesantía y el cuarto de azúcar que pedían fiado en el almacén” (2001: 9). Con la Loca del frente entramos al barrio de la clase media baja, desempleada y arruinada por el modelo de la economía de mercado.

La Loca soñadora ve su monótona vida trastornada cuando conoce a Carlos, el guerrillero que prepara el atentado contra Pinochet en el Cajón del Maipo, y se enamora de él¹⁴. La pasión por el joven transforma políticamente a quien “[no] estaba ni ahí con la contingencia política. Más bien le daba susto escuchar esa radio que daba puras malas noticias” (2001: 9). Desde la indiferencia y el miedo, la Loca transformará su identidad a través del amor y la politización en una variación a la chilena de la historia argentina de Luis Alberto Molina, el personaje homosexual de *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig. Lemebel, como el escritor argentino, instala el género narrativo en un diálogo con el cine hollywoodiense, sus guiones retro y su música. La Loca del frente, como Molina, admira el drama y desea enamorarse mientras canta y cuenta historias cursis y apasionadas que van conformando un discurso narrativo *kitsch*. La cultura popular masiva radiofónica y visual son centrales en la

¹⁴ Ver el artículo “Tengo miedo torero,” de Andrés Aguilar en <http://www.lettras.s5.com/lemebel3106.htm>).

constitución del habla y el imaginario de la Loca¹⁵. En la novela la Loca aparece entendida “como un gesto que concita a través del grotesco aspectos femeninos y masculinos”, donde “confluyen maquillaje, vestuario y algunas ‘falsas promesas’ femeninas” como la describe Rubí Carreño.

En esta suerte de crónica novelada sobre el atentado a Pinochet, Lemebel conjuga elementos sentimentales, tics barrocos, guiños a los boleros y los *cuplés*, entre otros “homenajes” a la memoria, al imaginario popular, radial y al sociopolítico. En una entrevista con Faride Zerán Lemebel afirma que en la novela “la historia del romance guerrillero-marica se duplica, se politiza ampliando su espectro tensional un poco cliché del macho izquierdista y la loca enamorada del revolucionario. También hay un contexto político-cultural que retrata una época donde un país anestesiado de bombas lacrimógenas soñaba oxígeno y futuro”, donde también desvela “el ansia de tiranicidio que teníamos muchos en este país, muchos que después condenaron el atentado”¹⁶. La narrativa histórica en este sentido no reproduce los eventos históricos propiamente, sino que realiza una reconstrucción simbólica de la nación y plantea un modo de pensar sobre estos eventos involucrando nuestra mirada con distintas cargas emocionales. El talante sentimental y kitsch le corresponde a la Loca en su puesta en escena del amor y la seducción del joven guerrillero. Sus armas e imaginario erótico provienen directamente de la cultura mediática y el cancionero que presenta a la mujer como símbolo sexual y eterna enamorada de un hombre

¹⁵ Para más sobre *El beso de la mujer araña* y el kitsch, ver Clark D'Lugo, Carol. “El beso de la mujer araña: Norm and Deviance in the Fiction/ as Fiction,” en <http://www.questia.com/googleScholar.qst;jsessionid=JDxJyFtNRDMFy9wG7GlwQtV6Gpk1VQympyS14wFtX78Dnp1CmWf!-92447565!-728936338?docId=77506948>

¹⁶ Zerán, Faride. “Lemebel y la loca del Frente” en <http://www.letras.s5.com/p1180705.htm>

inalcanzable. Junto a ella su amiga la Rana aparece travestida de madre protectora, protegiendo a las travestis de los crueles juegos masculinos, advirtiendo también a la Loca del peligro de enamorarse de un heterosexual.

Estas Locas Madres, como la Rana y las asociaciones colectivas de protección en los ambientes prostibulares de hermanas, primas y madres, son funciones sociales en las redes de trabajadoras sexuales y cofradías homosexuales que establecen lazos de parentesco que implican acuerdos de ayuda. Lemebel intenta una representación del prostíbulo que dista mucho de la maternalización de la Rana de la Japonesa Grande de Donoso o de las operaciones que tradicionalmente se han leído en el prostíbulo chileno. Rodrigo Cánovas en *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana. La alegoría del prostíbulo en la literatura chilena* (2003) ve en el burdel el espacio de la dislocación de los proyectos nacionales y la degeneración de los contratos sociales. Por el contrario, Lemebel propone en su novela otros lazos entre las asiladas prostibulares travestis donde las labores domésticas y las manualidades aparecen como alternativas de vida y también de pacificación de la ansiedad social sobre la homosexualidad. Recluidas bajo la imagen de la costurera/tejedora, estas nuevas Parcas definen el corte del hilo, o del cordón umbilical, creando un mundo de hermanas que dista de la representación naturalista y estéril del burdel como espacio cercado por ficciones prohibidas y estigmatizadas (2001: 15-17).

Esas Locas Madres

En una de sus salidas, la Loca y el joven guerrillero visitan a la Rana que convive con otros dos homosexuales en una casa vieja, haciendo de madre o hermana mayor del grupo. La Rana representa la inversión del cuento de hadas de “El príncipe sapo” de los hermanos Grimm, donde la rana esconde a un príncipe encantado,

quien mediante un beso volverá a su figura humana y verdadera. En cambio, en la parodia de Lemebel la Rana transita de hombre a rana, en tanto identidad anfibia y fluctuante desde la cual ejerce su influjo investida como *Mater batrácea* que cuida y alerta a sus pares contra las verdaderas motivaciones de los machos heterosexuales. A otro nivel la Rana representa la vuelta a la madre conservadora como refugio travesti después de constatar que el amor no produce una transformación y que el sapo nunca deja de ser lo que es. Este realismo conservador, producto de la propia experiencia, le permite a la Rana ofrecer otras alternativas a sus amigas travestis para librarlas de la explotación de la calle y la prostitución. El bordado y la instrucción de la Rana convierte a los homosexuales en solteras travestidas que ejercen un oficio digno apoyadas por una comunidad solidaria entre iguales.

La Rana nos presenta una nueva imagen de la madre de Lemebel, fantasía “tierna y maternal” de “marsopa” (2001: 148), encarnada por el travesti que hace del lenguaje, los gestos y el vestuario elementos constitutivos de su *performance* identitario-sexual. Los personajes travestis en la novela componen el repertorio criollo del grupo formado por la Lupe, la Fabiola y la Rana, quienes a veces hacen de hijas y otras “sus únicas hermanas colas” (2001: 71). La Rana, la enorme “matrona colipata” (2001: 133), es llamada “mami” por las travestis, ya que sabe de sus antiguos trabajos callejeros y de la difícil vida que tuvieron que llevar para buscar hombres. Por eso, le corresponde a la Rana cuidar a la Loca y pedirle en secreto a Carlos que no la entusiasme y que “no le haga creer cosas que no pueden ser” (2001: 148). Así, la madre anfibia extiende su poder conservador sobre las demás travestis, quienes aceptan su experiencia y consejos porque les ha enseñado el nuevo oficio de “[cómo] ganarse la vida bordando servilletas, manteles y sábanas” (2001: 73). Es precisamente la Rana quien mejor conoce “el secreto del beso” y que el amor nunca la transformó ni la volvió príncipe/princesa. Desde otro ángulo su experiencia es la de una sobreviviente que se solidariza con otros de la misma condición. Por eso, la Rana saca a

las otras travestis de las calles y el trabajo sexual para llevárselas a su casa y enseñarles a hacer trabajos manuales para las señoras de las clases acomodadas. Bordar manteles para la dictadura y para Lucía Hiriart en particular, se vuelve una suerte de CEMA-Chile¹⁷ travestido, constituido por las locas reunidas y enseñadas por la Rana, en substitución de los centros de madres bajo Pinochet.

La Rana también advierte con preocupación de madre “anticuada” y cauta a la Loca que no se enamore de Carlos, porque sospecha que su interés por ella la puede comprometer fatalmente durante la dictadura. Así lo revela la conversación entre la Loca y la Rana “[...] ella le preguntó a la Rana: Es lindo, ¿no es cierto? Maravilloso hija, pero no se enamore, déjelo ir, porque después será más difícil, la aconsejó con sabiduría de comadre sureña. [...] Me pregunto qué motivos tiene para engatusarte” (2001: 150). El sentimiento materno hacia la Loca y la experiencia de la Rana le permiten dudar del inusual interés del joven por el viejo travesti, a la vez que alertarla sobre los peligros del amor por un heterosexual. La Rana es aquí madre de sus amigas travestis y extiende estas cualidades y celo a la Loca del frente. Esta figura de madre batrácea cuida y protege a su prole de los hombres y, sobre todo, les enseña sobre los riesgos de enamorarse de los machos heterosexuales, quienes siempre abandonan o maltratan. Así, la madre homosexualizada alerta a la Loca como si fuera su hija, sobre el peligro que el guerrillero conlleva para

¹⁷ CEMA-Chile se identificó principalmente con la dictadura y la labor de Lucía Hiriart de Pinochet, la primera dama. Sin embargo, su núcleo básico se encuentra en los Centros de Madres, organizaciones femeninas de mujeres populares que comenzaron durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva como un vehículo para incorporar y organizar a las mujeres de los sectores excluidos. El ideal de Frei era conciliar el modelo patriarcal con las tendencias igualitarias de los sesenta. Para un estudio amplio de las mujeres y la política en Chile, consultar el libro de Susan Franceschet *Women and Politics in Chile* (Boulder, London: Lynne Reinner Publishers, 2005).

ella. La novela termina con el reconocimiento de la Loca de haberse enamorado del revolucionario como una “perra”, pero a la vez admitiendo con terrible lucidez que a su edad no puede “salir huyendo como una vieja loca detrás de un sueño” (2001: 216). El final se cierra con el silencio de Carlos frente a la negativa de la Loca de irse con él a Cuba, final parecido como dice ella a la “letra ingrata” de una añeja canción. De este modo, el imaginario radial melodramático se cumple en la Loca, quien como toda mujer enamorada de un bolero no puede cumplir su sueño amoroso.

La realización del amor con Carlos es un sueño para la Loca como el de ser madre lo es para Berenice, un sueño fugaz que la ley del Estado o la cultura dominante frena e imposibilita. La Loca del frente hace un último cálculo de sobrevivencia al no irse con Carlos, realizando una observación hacia la izquierda sobre la noción de homosexualidad. La Loca sabe que Cuba no es el paraíso homosexual y que sólo hay lugar para los machos militantes, valorados como los únicos y verdaderos revolucionarios.

Junto a la figura de las madres locas Lemebel reconoce a los sujetos colectivos que politizan el lugar y el discurso materno, a las comunidades basadas en lazos solidarios de homosexuales que son capaces de crear vínculos de afecto y cuidado. También rinde homenajes a las organizaciones de mujeres y de Familiares de Detenidos Desaparecidos, por denunciar los crímenes y abusos cometidos por el Estado dictatorial y por luchar por la justicia. Toda esta galería de identidades e imágenes representa además modulaciones de lo materno que va desde la madre pobladora, la mater batracia y conservadora, las divas del cine, el travesti-madre, hasta llegar a la formación de colectivos basados en la sobrevivencia y la solidaridad. La maternidad y el discurso materno en Lemebel se traviste en la figura de la Loca, quien se desexualiza para actuar esa identidad en el mismo proceso de travestirse, mostrando los mecanismos de la cultura con respecto al cuerpo y su posición doble de la madre y el hijo en un contexto patriarcal y católico. En otro sentido, la Rana también se traviste en madre homosexualizada desexualizándose para proteger a sus hermanas de elección.

El impacto que el neoliberalismo, la dictadura y la post-dictadura tienen en Chile es fundamental en esta narrativa que hace de la estética una política que disputa sentidos e imaginarios a los discursos hegemónicos de los que muchos han llamado una democracia consensuada y no real¹⁸. Los efectos de la modernización tanto en el mundo urbano como agrario sobre los sujetos, su subjetividad y vida privada cruza el imaginario de Lemebel. El período en el que se desencadena una suerte de revolución modernizadora de las economías centrales de occidente coincide con el régimen dictatorial en Chile, el cual se encargó de difundir e imponer las tendencias de esta modernización económica global. Estas tendencias se tradujeron en la reducción del rol del Estado, la flexibilización, la especialización, la internacionalización de las estructuras productivas, la renuncia al objetivo de pleno empleo, la privatización de las empresas y los servicios públicos, como la multiplicación del empleo atípico y la liberalización del mercado de trabajo, entre otros¹⁹. La transformación cultural que este cambio económico y social ha implicado la encontramos en los sujetos lemebelianos, quienes dan cuenta de las tensiones que sufre la subjetividad y la vida privada en momentos de grandes rupturas de las formas tradicionales y una creciente diferenciación social. Entre estas identidades, la madre trabajadora y las diversas representaciones femeninas de la cultura de masas ocupan un lugar privilegiado en las crónicas de Lemebel, que ofrece a los lectores la posibilidad de ver su construcción y deconstrucción

¹⁸ Entre los sectores sociales que hacen esta crítica a la Concertación además de la izquierda no concertacionista se encuentran las feministas, entre otros. Ver Marcela Ríos Tobar, Lorena Godoy Catalán y Elizabeth Guerrero Caviedes, *¿Un nuevo silencio feminista? La transformación de un movimiento social en el Chile postdictadura* (Santiago: Centro de Estudios de la Mujer/Cuarto Propio, 2003), 103-105.

¹⁹ Eugenio Tironi, *Autoritarismo, modernización y marginalidad. El caso de Chile 1973-1989* (Santiago: Ediciones Sur, 1990): 35.

cultural al verse enfrentadas a la Loca, quien se juega el todo por el todo en su reclamo y erótica.

Los textos que he discutido ofrecen una singular representación de la madre en sus versiones marianas travestidas. He querido enfatizar el imaginario materno lemebeliano dándole preferencia a estas transgresiones de madres y vírgenes más que a las figuras femeninas eróticas de la cultura mediática que también transitan esta narrativa ofreciéndole contenidos y repertorios a la infinidad de identidades y *performances* de la Loca. Junto a estas madres y vírgenes travestidas he colocado a las madres populares de Lemebel, quienes siempre muestran un heroísmo y militancia emancipatorias y anti-dictatoriales. En ambas representaciones los lazos de solidaridad y apoyo fundan comunidades frente a la amenaza de la precariedad y la marginalidad asociadas con los regímenes militar-patriarcales.

* * *

Bibliografía

- Aguilar, Andrés. "Tengo miedo torero." En <http://www.lettras.s5.com/lemebel31>
- Arteaga, Carolina. *Modernización agraria y construcción de identidades*. Santiago: CEDEM, Plaza y Valdés Editores 2000.
- Bravo, Patricio. "Campesinas o empleadas temporeras de Chile: las nuevas esclavas del siglo XXI." En www.rebellion.org/noticiaphp?id=22324.
- Benjamin, Jessica. *Sujetos iguales, objetos de amor. Ensayos sobre el reconocimiento y la diferencia sexual*. Trad. Jorge Piatigorsky. Paidós: Argentina, 1997.
- Blanco, Fernando. "Ciudad sitiada, ciudad sidada. Notas de lectura para *Tengo miedo torero*." En http://www.cyberhumanitatis.uchile.clCDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D8620%2526ISID%253D436,00.html
- . "Comunicación política y memoria en la escritura de Pedro Lemebel." En Blanco, Fernando (editor). *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago: LOM, 2004. 27-71.
- Brito, Eugenia. "Pertenencia histórica de Marta Brunet." En http://www.brunet.uchile.cl/estudios/brito_pertenencia_historica.htm

- Canovas, Rodrigo. *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana. La alegoría del prostíbulo*. Santiago: LOM, 2003.
- Carreño, Rubí. "Una escena crítica: estereotipos e ideologías de género en la recepción crítica de Marta Brunet". En http://www.brunet.uchile.cl/estudios/rubi_carreno_ideologia.htm
- Domínguez, Héctor. "La Yegua de Troya. Pedro Lemebel, los medios y la performance". En Blanco, Fernando (editor). *Reinas de orto cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago: LOM, 2004. 117-149.
- Guerrero del Río, Eduardo. "Oreja y Rabo." En <http://www.lettras.s5.com/lemebel010202.htm>
- Lemebel, Pedro. "Berenice (la resucitada)". *Loco Afán. Crónicas de sidario*. Santiago: LOM, 1996. 174-180.
- . "La transfiguración de Miguel Ángel (o 'la fe mueve montañas')". *Loco Afán. Crónicas de sidario*. Santiago: LOM, 1996. 166-173.
- . *Tengo miedo torero*. Santiago: Seix Barral, 2001.
- . "Zanjón de la Aguada: Crónicas en tres actos". *Zanjón de la Aguada*. Santiago: Seix Barral, 2003. 13-23.
- . "Sola Sierra". *Zanjón de la Aguada*. Santiago: Seix Barral, 2003. 139-144.
- Ríos Tobar, Marcela, Lorena Godoy Catalán y Elizabeth Guerrero Caviedes. *¿Un nuevo silencio feminista? La transformación de un movimiento social en el Chile posdictadura*. Santiago: Centro de Estudios de la Mujer/Cuarto Propio, 2003.
- Tironi, Eugenio. *Autoritarismo, modernización y marginalidad. El caso de Chile 1973-1989*. Santiago: Ediciones SUR, 1990.
- Montecino, Sonia. *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago: Cuarto Propio, 1993.
- Valdés, Ximena. "Temporeros, temporeras de la fruta: la modernización del agro y cambios de las relaciones sociales de género." *Proposiciones* 28 (Septiembre, 1998): 1-19.
- Zerán, Faride. "Lemebel y la Loca del Frente." En <http://www.lettras.s5.com/p1180705.htm>

TERCERA PARTE

Las colonias de la sangre

NELLY RICHARD

(Universidad ARCIS - Chile)

Éxodos, muerte y travestismo¹

1.

Si hay un lugar o, mejor dicho, un no-lugar en el que coinciden la crónica y el travestismo es en la figura –trashumante– del viaje. Lo que hace la crónica del viajero que renuncia a lo conocido, que se larga a la aventura de una geografía otra, lo estrena cosméticamente el travesti cada vez que se zafa de sí mismo para mutar de personaje.

Estas crónicas de Lemebel anudan el viaje y el travestismo a la fugacidad de lo pasajero, de lo no definitivo. La crónica –como género tráfugo– se propone en este último libro de Lemebel recoger las andanzas y las mudanzas de quienes viajan a otros lados (entre norte y sur), de quienes cambian de género (entre periodismo y literatura), de quienes practican virajes de identidad (entre masculino y femenino), de quienes cruzan las fronteras originarias del ser y del pertenecer para esquivar tanto la monotonía de la repetición como la dogmática de lo Uno.

La seña del adiós que compone el título del libro (*Adiós mariquita linda*) reúne y condensa las deslocalizaciones del yo a las que nos invita Lemebel: géneros mutables, identidades fugitivas,

¹ Este texto se leyó en la presentación del libro *Adiós mariquita linda*. Santiago, septiembre de 2005.

cuerpos migrantes, sentimientos encontrados, pasiones al revés, deserciones múltiples. El exotismo de la máscara doblemente cosmetizada de Frida Kahlo que adorna la tapa del libro —una máscara retocada en su ornamentación primera por un segundo maquillaje corrido— habla de una inagotable sed de otredades, de lejanías y de irreconocimientos, de despersonalizaciones y transfiguraciones, que se vale del “adios” para dejar atrás la familiaridad de lo mismo, de uno mismo, del sí mismo.

2.

Como siempre, la deriva homosexual de Lemebel precipita en su errancia urbana los desechos de una ciudad anegada por las corrientes de injusticia que desata la máquina neoliberal. Irrumpen nuevamente en este libro la sordidez de las carencias desfiguradas por el mal gusto y la humillación, el mal trato de las biografías sordamente perforadas por la amargura del resentimiento.

Los cuerpos en acción dentro de este libro son todos ellos cuerpos desertores, que se han fugado de las cartografías del orden, de la moral y de la riqueza. Son cuerpos que despliegan sus asfixiados lenguajes de la condena social y sexual, en las periferias descompuestas de un cotidiano a la intemperie. Los ritos de sobrevivencia de estos cuerpos noctámbulos son necesariamente turbios y derrochadores, ya que nada los ata a las reglamentadas economías productivas de los quehaceres diurnos. La barroquización del deseo es el único subterfugio que les permite a esos cuerpos insumisos burlar la rigidez y la escasez. Y lo hacen a imagen y semejanza de cómo el sobredecorado lingüístico de la metáfora que, desde su primer libro, persigue a Lemebel como a una sombra, se venga —sinuosamente— del recto sentido y del bien decir, de la erecta verdad.

La circulación —el eterno circular— es el modo urbano que les corresponde habitar a estos cuerpos sin domicilios ni pertenencias,

sin refugio de identidad. Zizagueando entre los crueles reglones de la educación y del consumo nacionales, esos cuerpos evaden cualquier paradero y casilla para sortear lo desigualitario del sistema no dejándose atrapar siquiera por los recuentos estadísticos de la sociología de la marginalidad.

Nada de lo que circula –vagabundo– en este libro alcanza a detenerse. Ni la escritura se toma el tiempo de meditar sobre su condición de texto porque –en tanto crónica– le urge su plazo de entrega al diario. Ni los arrepentimientos del día siguiente logran frenar los caóticos impulsos de traspasar que derivan en la borrachera como final anunciado. Ni los amores fortuitos, cuando sobreviven al equívoco de una noche, llegan a cristalizarse en uniones duraderas. Este incesante desbande del huir en desorden, del perderse en la desechabilidad del momento sin más rescate que lo precario, suprime toda realización de continuidad a favor de una vorágine de lo instantáneo, de lo casual y de lo improvisado. El viaje y la crónica, la noche y los encuentros sexuales, el libro mismo, se dejan marear fácilmente (quizás demasiado fácilmente) por el vértigo de la proliferación errática.

3.

En medio del frenesí de tantos encuentros volátiles, los lectores se topan –en las páginas del libro– con la reproducción de croquis dibujados por el autor en el curso de uno de sus viajes a Perú. Se sabe de la irreverencia que exhibe Lemebel frente a las pedagogías letradas de los saberes cultos. Sin embargo, una mano aprendiz, guiada por alguna enciclopedia del dibujo, se aplica aquí en trazar líneas que, por una vez, no son de fuga sino de retención, apoyadas en una vaga prótesis académica.

El candor expresivo del delinear y sombrear de estos dibujos que parecen confiar en una paciencia del oficio, nos revela que no

todo Lemebel se agota, frenético, en la extroversión del lucimiento performático. El discreto pasatiempo del dibujo (apego y retraimiento) con que Lemebel ilustra sus impresiones de viaje, desace-lera sorpresivamente la vertiginosa combustión que arrastra todo el libro hacia el paroxismo. Los dibujos evocan un trayecto que va del despliegue al repliegue; un trayecto inverso al que, en el resto del libro, busca exteriorizarlo todo en la divulgación de una sexualidad hecha pública mediante la anécdota –y el anecdotismo– de crónicas ya demasiado ventiladas por los medios.

En ausencia de confidencias íntimas más comprometedoras (o más desoladoras) sobre la disipación sexual del personaje Lemebel que sacia habitualmente la curiosidad de sus lectores de crónicas, los dibujos del autor exhiben aquí el discreto pliegue interior de un secreto todavía inconfesado. El recóndito secreto de estos dibujos compensa la sobreexcitación del goce sexual que llena las crónicas, con el pudor de sus láminas aún sin traficar.

4.

A primera vista, todo lo que circula en este libro sigue el ritmo movedido y olvidadizo de las errancias y los tránsitos que se consumen en el día a día. Como un género del suceso fugaz que se escribe al vuelo del acontecer, a la crónica le viene bien lo *no-fijable*: palabras al viento, amores de una noche, geografías en movimiento, sexualidades errabundas, cartas de despedida, licencias varias. Lemebel privilegia el éxodo como pasión del deambular, del vagar fuera de los ordenamientos y controles. Pero no todo en el libro es pulsión nomádica, ni desterritorialización de los afectos. Por un lado, vibra el hambre callejero de roces sexuales entre cuerpos sin anclas, que tienen su eje de rotación en el vértigo desencadenante de lo múltiple. En ese caso, el “adiós” del título celebra la excitación de lo desconocido siempre dispuesta a arriesgarse a la promiscuidad

de un levante cualquiera. Pero por otro lado, un tenaz anhelo de sedentariedad lleva a la Loca enamorada a vivir el dulce sueño de la convivencia hogareña con su pareja del momento, en busca de alguna viñeta *kitsch* que enmarque su fantasía de conyugalidad. Es entonces cuando Lemebel recurre al romanticismo popular de lo femenino-sentimental (las cartas de amor, las letras de bolero), para exaltar una sensiblería amorosa que sufre con el “adiós”.

El “adiós” del título oscila entre nomadismo y sedentariedad: entre, por un lado, las pulsiones libidinales de los tráficos instantáneos y, por otro, el decepcionado romance de una vida en común que fracasa cada vez que el chico de la calle deja la casa para retornar a su campo de revolturas urbanas. El “adiós” del título consagra este paisaje del ir y venir, del dejar y del ser dejado, del rondar ambiguamente por los escenarios de la partida y de la separación: tironeado entre el súbito goce de lo imprevisible y la prolongada nostalgia del abandono.

5.

Las incursiones de Lemebel no sólo transitan por los nocturnos senderos del deseo callejero. Las crónicas también relatan las desventuras de Lemebel autor que se desplaza por el feble tinglado de la institucionalidad cultural de la transición chilena. Lemebel responde –“por unos mangos”– a las decaídas invitaciones de ciertos viajes a provincia que, según el libro, concluyen todas en descalabro. Lemebel se venga de la recompensa mediocre que le ofrecen estas giras municipales, con la pachotada y la escandalera. Naufragado en el sexo y el alcohol, Lemebel busca castigar, con su “portarse mal”, las cuidadas expectativas de sus promotoras del *marketing*.

Pero, ¿qué nos garantiza que las fachadas del pluralismo democrático no esperan precisamente del rebelde, del ícono contra-cultural, que su personaje deforme aún más la caricatura de la transgresión

para que los excesos de la noche terminen calzando finalmente con el reventado estereotipo de la marginalidad bohemia, y para que el sistema pueda así fingir que su concierto de la tolerancia integra hasta el desacato?

Lemebel ha sabido convertir brillantemente la aparición pública del cuerpo extravagante (del cuerpo travesti) en una revoltosa denuncia capaz de fisurar, en más de una oportunidad, los códigos normalizadores con que la transición ha buscado tranquilizar hablas, conductas y apariencias. Lemebel ha sabido incomodar y desacomodar los tópicos del oficialismo cultural, luciendo un yo problematizador que se opone a los silencios y los abusos de la dictadura y de la transición. Pero Lemebel sabe también (creo que sí lo sabe) que la capacidad de transgresión cultural de este yo problematizador corre el riesgo de volverse problemática en la medida en que el espectáculo travesti, con una simple voltereta de más, puede –inadvertidamente– terminar siéndole lucrativo al carnaval de las imágenes mediáticas que no alcanza a distinguir entre parodia y simulacro.

La transa no sólo evoca en este libro la negociación sexual de los cuerpos intercambiables por dinero. Más complejamente, la transa designa las transacciones de la transición por las que ha tenido pasar Lemebel, preguntándose una y otra vez cómo no defraudar a *lo popular* (su memoria biográfico-político-afectiva) sin dejarse engañar por *la popularidad*. La transa designa la insidiosa zona de pasajes y conversiones, de castigos y falsas retribuciones, de tajantes rechazos y aceptaciones a medias, en la que el polémico y batallante emblema de la disidencia sexual puede, de repente, verse refuncionalizado por los medios como una excentricidad tolerable. La táctica de Lemebel ha sido, hasta ahora, la del contrabandista: la de quien cruza las fronteras con pasaportes falsos e identidades cambiadas, para traficar disimuladamente –haciéndose la “loca”– géneros y materiales prohibidos. El travestismo le ha servido de resquicio de suplantación y de usurpación para infiltrar ciertos contenidos ilegales (la protesta social, el reclamo político, la denuncia ciudadana) en la

relajada cultura de los medios. Esta acrobacia de las identidades simulativas requiere de un vigilante y minucioso cálculo en el que se mide el efecto crítico de un paso hacia delante, de un paso hacia atrás o de un paso hacia el lado. Calcular estos pasos supone tener en rigurosa cuenta los fluctuantes –y traicioneros– límites de aceptabilidad de un sistema que, al igual que la loca travesti, también sabe de corrimientos y de oblicuidades. En el caso del Lemebel que narra este libro, el extravío del sexo y del alcohol como desenlaces festivos de un yo incontrolable se opone a una severa economía político-conceptual de los márgenes. Muy por el contrario, el libro apuesta a la explosividad de los bordes de riesgo que, al jugarse a *pérdida*, llevan todos los límites a *la perdición*. Es como si la no-ganancia hecha desborde y malgasto fuese el único recurso –usando una moral inversa– capaz de serle fiel a las penurias de las vidas carentes. Pero, ¿puede la falta de cálculo y de medición crítica de las distancias –una falta marcada por el pronunciado gusto de Lemebel hacia las caídas y los tropiezos– sortear la complejidad territorial de cómo los límites de inclusión/exclusión de las diferencias negocian hoy su suerte, haciendo que el escándalo se travista de sensacionalismo)?

6.

Lemebel ha querido siempre esquivar las corrientes de sentido que buscan amoldarlo en alguna convención de rol y fijeza de identidad, usando el travestismo como galería de retratos trucados. Lemebel ha hecho del doblaje, de la simulación y del escamoteo una vía de escape para que sus identidades prestadas dejen de ser fácilmente reconocibles. Quizás sorprenda en este libro un yo de la narración biográfica tan próximo a sí mismo, tan vivencialmente centrado en una primera persona del autor que narra lo ocurrido sin más disfraces que el de ser su protagonista real; sin más cosmética literaria que la de su edición periodística. Es posible llamarle falla

a este exceso de naturalidad de lo ocurrido tal cual en el lenguaje directo de la crónica que, al carecer aquí de un retoque suficientemente novelesco, contradice el supuesto travesti de los enmascaramientos que la loca lleva a un despliegue de estilos. Pero si de falla se trata, ésta se ve corregida por la magnífica elaboración de la portada fotográfica que logra transfigurar el realismo del puro suceder, reivindicando para sí las mediaciones de la torsión y de la contorsión que parecían faltarle a lo biográfico-escritural. La sobreactuación fotográfica de la portada del libro y su hipermontaje estilístico compensan la ausencia de una pose retórico-literaria cuya falta, en el interior de sus páginas, deja demasiado al desnudo (sin suficientes revestimientos ni travestimientos) el anecdotismo cultural de la pasada de la crónica por los medios.

Ya Frida Kahlo había sido estampada en la portada del primer libro de Francisco Casas (*Sodoma mía*), donde el autor llevaba en la frente la simbología de la muerte. Y pudiera ser que esta portada del libro *Adiós mariquita linda* recuerde ahora a esta otra Frida, en un sentido “adiós” al pasado de *Las Yeguas del Apocalipsis* cuyo imaginario recorre el libro como un fantasma creativo. Pero hay algo más lúgubre en la señal de duelo de la portada con la que Lemebel dramatiza su aparición para hablarnos de desapariciones.

En la portada del libro, el recorte del título que lleva la palabra “adiós” ocupa debajo del retrato de Lemebel la misma posición que el cartel de los familiares de desaparecidos que llevan la foto de sus seres queridos adherida al pecho. Basta esta correspondencia formal para sugerirnos que el “adiós” del título cita metafóricamente la tragedia de las desapariciones cuya muerte en suspenso todavía oscurece el rostro de Lemebel travesti.

En esta portada fotográfica, se dan cita —conmoveramente— despedidas: por un lado, la metamorfosis del travesti que juega con apariencias suntuarias (apariencias *de más*) para decirle “adiós” a su insuficiente y malograda identidad de todos los días; y por otro, la historia (la historia *de menos*) de un tiempo sombrío de enlutamientos postdictatoriales —de atormentados adioses— que Lemebel

ha hecho valientemente suyo en su profesa solidaridad hacia las víctimas de los Derechos Humanos. El gris fantasmal y crepuscular de esta portada fotográfica que melancoliza el “adiós” de una desdicha que les es común al Lemebel travesti (con una fama a cuesta que a veces le resulta sobrante) y a los desaparecidos (con la verdad y la justicia de la muerte todavía faltantes). Ese gris enlutado ha sido fríamente pensado para que nadie se crea enteramente el cuento de que lo que ocurre en este libro es pura carcajada. Lemebel comediante y Lemebel denunciante comparten la actuación política y cosmética de un yo ornamentado y atormentado que, desde esta portada complejamente dual, le dice “adiós” a lo que pudo ser, a lo que fue y también a lo que no fue, a los que ya se fueron.

ÁNGELES MATEO DEL PINO

(Universidad de Las Palmas de Gran Canaria - España)

Inestable equilibrio: entre el deseo y la muerte. El mismo, el mismo loco afán

Ilusión, realidad y SIDA

La imposibilidad de escenificar la ilusión es del mismo tipo
que la imposibilidad de rescatar un nivel absoluto de realidad.
La ilusión ya no es posible porque la realidad tampoco lo es.

(Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*)

El interés que nos guía en este trabajo se centra en analizar cómo la escritura del SIDA pone de relieve no sólo la enfermedad y los diversos comportamientos ante ella, sino también la realidad –cultural, social y política– en la que ésta se inserta¹. Como advierte Robert Aldrich (26), aunque este investigador se refiere en particular al caso australiano, las tensiones entre las minorías y la corriente dominante revelan la metamorfosis de los *sentires* relacionados con la sexualidad, y demuestra cómo la homosexualidad –y nosotros

¹ Una versión más completa de este trabajo figura recogida como “Ética y estética de la pasión. Pedro Lemebel camino del sidario”, en *Des genres et du genre: nouvelles pratiques scripturales et identitaires. L'écriture de Pedro Lemebel: Voiler/dévoiler/Montrer*, Editions Université Lumière Lyon 2, 2010 (en prensa). Edición de María A. Semilla Durán.

hacemos hincapié en el SIDA— proporciona una lupa a través de la cual se puede observar la evolución de las instituciones y las actitudes. Nadie puede negar, a esta altura del siglo veintiuno, que la epidemia confirió una nueva importancia a la intimidad, a la pareja y provocó una reacción cultural que ha dado lugar a debates acalorados en torno al sexo, sea éste público o privado, anal u oral, peligroso o seguro. En este último sentido pensemos en las polémicas originadas por aquellos que defienden las llamadas “conductas de riesgo” —como la práctica de sexo sin protección²— frente a otros que abogan por la virginidad, la fidelidad, la continencia:

El rechazo del sexo que, aquí y allá, se reivindica a veces a título de nueva moral debe ser interpretado como una manifestación de la cultura del poseer. De qué se trata, en efecto, sino de no depender del otro, de protegerse contra los riesgos del SIDA, de desear ser deseado sin comprometerse íntimamente: lo que en otro momento era una obligación moral ahora no es más que [...] una higiene en *kit*, una defensa y un culto narcisista. La “nueva castidad” no tiene significación virtuosa, ya no es un deber obligatorio dominado por la idea de respeto en sí de la persona humana, sino una autorregulación guiada por el amor y la religión del ego. *Ethos* de autosuficiencia y de autoprotección característico de una época en la que el otro es más un peligro o una molestia que una potencia atractiva, donde la prioridad es

² En los últimos tiempos la voz del escritor y pintor francés Eric Rémès se ha dejado sentir por su defensa abierta del *barebacking*, sexo sin protección (*le “no capote”*), lo que ha originado grandes polémicas. En una de sus últimas obras, *Serial Fucker. Journal d'un barebacker* (2003), alude a portadores del virus que mantienen relaciones sexuales sin usar preservativo y, además, quienes lo practican hacen de esto un gesto político. Para conocer más detalles véase su página oficial: <http://www.erikremes.net>.

la gestión con éxito de uno mismo. El *no sex* ilustra el proceso de desocialización y de autoabsorción individualista, no la reviviscencia de los deberes hacia uno mismo; tras la huella de la relativización del referente libidinal, la dinámica narcisista prosigue su camino para lo mejor y para lo peor: nos encontramos en una sociedad sin tabú opresivo pero *clean*, libre pero apagada, tolerante pero ordenada, virtualmente abierta pero cerrada en el yo (Lipovetsky, 73).

Por todo ello, sin perder de vista que, como apuntara Oscar Wilde, la literatura es –y debe ser– mentira, creemos, como también lo hiciera Antonin Artaud que “en esa suerte de transmutación de la mentira [es] donde puede recrearse la verdad” (Artaud, 17). Veamos, entonces, a la luz de lo expuesto, cuál “es la máscara que porta cada cual, [y] [...] la realidad que hay detrás de la máscara” (Artaud, 26). Máscaras de texturas sidadas.

Conviene recordar que, aun cuando la enfermedad aparece a fines de los años setenta, no será hasta 1982 cuando se le asigne el término oficial de AIDS, así pues hablamos entonces de casi tres décadas en las que el SIDA se ha hecho presente. Por consiguiente, es lógico que durante este período no sólo se hayan incrementado los estudios científicos sobre esta pandemia sino que también hayan aumentado aquellos trabajos que la abordan desde una perspectiva cultural y literaria. Tal es lo que encontramos en una publicación más o menos reciente sobre la identidad homosexual, *Desde aceras opuestas. Literatural/Cultura gay y lesbiana en Latinoamérica* (2006), en la que se incluye un artículo de Birger Angvik, quien subraya que “el VIH y el SIDA se inscriben también en estrategias artísticas que exceden con mucho algunas categorizaciones reduccionistas y fatalistas” (37). Esta investigadora, refiriéndose a una serie de autores europeos y latinoamericanos, aunque centrándose en Reinaldo Arenas y Severo Sarduy, propone que estos escritores producen textos que se articulan en una zona de transición entre la vida y la muerte, de ahí que utilice la expresión *tanatografía* para aludir a esta

escritura sobre el SIDA que está próxima al reino de Tanatos, pero impulsada por Cronos, donde la biografía se enlaza con la tanatografía y se perfila una especie de erotografía³ (39). En esta misma línea de análisis se halla el trabajo de Dieter Ingeschay, aunque este crítico reflexiona sobre cómo el SIDA ha ayudado desde el discurso literario latinoamericano a renovar la pregunta acerca de la relación entre ciudadanía y homosexualidad (162).

Por su parte Jean Franco, siguiendo la estela dejada por Susan Sontag, quien destacaba que el virus VIH era uno de los “precursores distópicos de la aldea global” (2003: 171), llega a la conclusión de que en Latinoamérica esta enfermedad ha provisto de una nueva faz a estos tiempos:

La fase celebratoria de la diferencia gay y travestida terminó abruptamente con la crisis del SIDA, que le puso también un nuevo rostro a la globalización. Los travestidos nómadas de la novela de Severo Sarduy, *Cobra*, publicada en 1972, son reemplazados en *Pájaros de la playa* por tropos de confinamiento, hospitalizaciones con su letanía de intentos de curación y medicinas. Las crónicas de Pedro Lemebel de las andanzas gays en busca de sexo en *La esquina es mi corazón*, publicada en 1995, fueron seguidas por sus crónicas sobre la crisis del SIDA, *Loco afán*. La de Mario Bellatín, irónicamente llamada *Salón de belleza*, en la que el salón es un hospital y el protagonista cuida de

³ Resulta curioso comprobar cómo este término, tan de moda en nuestros días, fue utilizado en 1996 por Robert Farris Thompson para referirse a la pintura de Keith Haring, un artista también “familiarizado” con el SIDA. Este crítico, al enfrentar erotografía y pornografía, sostiene lo siguiente: “La erotografía transforma el sexo en una escritura liberadora y transmite su libertad y su energía a una multitud de personas, mientras que la pornografía se dirige a consumidores aislados” (19). En este sentido cabe pensar entonces, siguiendo a este autor, que la tanatografía transforma la muerte en una escritura liberadora.

sus pacientes y sus peces tropicales, es una melancólica coda a la liberación. La epidemia y la muerte se revelan también como globales (2003: 354-355).

Demasiado herida: dictadura, SIDA y neoliberalismo

Despedirse es cultivar un rocío para
unirlo con la secularidad de la saliva.
La hondura del deseo no va
por el secuestro del fruto.

(José Lezama Lima, "Llamado del deseoso")

Loco afán. Crónicas de sidario (1996) es la obra que ejemplifica cierta cartografía literaria de texturas sidadas. Aun cuando en alguna ocasión ha señalado Jean Franco que este escritor chileno toma el título *Loco afán* de "un poema del autor español del siglo XVII, Quevedo" (2003: 299), debemos subrayar que dicha imagen, al igual que la que sirve para dar nombre a su tercera serie de crónicas –"El mismo el mismo loco afán"–, procede del tango "Por la vuelta" (1937), letra de Enrique Cadícamo y música de José Tinelli. En dicha canción hay un imaginario que conviene recordar, porque consideramos que en él estriba el hecho de que Pedro Lemebel haya elegido precisamente este tango y no otro. La idea central es sin duda la del regreso, un retorno cíclico en el amor y en el dolor: "la historia vuelve a repetirse, / [...] el mismo amor... la misma lluvia... / el mismo, el mismo loco afán...". Una ambientación que refuerza el sufrimiento, la desesperanza: "¡es noche y llueve tanto!...". El afuera y el adentro se mimetizan, la lluvia se interioriza y deviene lágrimas: "...y comenzaste a llorar...". Los viejos amigos, los viejos amores que se separan y vuelven a reunirse... si bien queda siempre la palabra que los une y que lo cubre todo con "un manto grato de amistad...".

Dicho componente simbólico se materializa en este *loco afán* que puede leerse entonces como un empeño, un anhelo vehemente por vivir, pero a la misma vez la penalidad, el apuro, la fatiga del que va a morir, pues ambas lecturas admiten la expresión que se nos ofrece⁴. Amor y dolor, vida y muerte, débiles fronteras que a veces se desdibujan hasta confundirse y, en este sentido, el título nos remite de nuevo al pasado. Verano, noche de luna clara, cementerio, sepulcro de doña Inés, don Juan Tenorio que increpa a su amada: “¡Doña Inés! Sombra querida, / alma de mi corazón, / ¡no me quites la razón / si me has de dejar la vida! / Si eres imagen fingida, / sólo hija de mi locura, / no aumentes mi desventura / burlando mi *loco afán*” (Zorrilla, 193, énfasis nuestro). Traemos a colación estos versos porque creemos, salvando las distancias, que tanto en José Zorrilla como en Pedro Lemebel el deseo y la muerte se dan un prolongado beso de (des)amor. Y en el caso del autor chileno este desencuentro, ese *loco afán*, sirve para enmarcar un total de veintinueve crónicas que deben entenderse como un sentido homenaje a tantos y tantos muertos, tal como nos informa el propio Lemebel desde el inicio: “La plaga nos llegó como una nueva forma de colonización por el contagio. Reemplazó nuestras plumas por jeringas, y el sol por la gota congelada de la luna en el sidario” (7)⁵. Un libro dedicado entre otros a la “bendita suerte” y “a la peligrosa pasión” (5) y el SIDA sabe mucho de ambas.

Esta idea subrayada por Pedro Lemebel, “colonización por el

⁴ Vid. el *Diccionario de la Real Academia Española* en su vigésima segunda edición: **Afán** (quizá de afanar). 1. m. Trabajo excesivo, solícito y congojoso. 2. m. Trabajo corporal, como el de los jornaleros. 3. m. Fatiga, penalidad, apuro. 4. m. Solicitud, empeño, pretensión, deseo, anhelo vehemente. 5. m. Prisa, diligencia, premura.

⁵ En este trabajo citaremos siempre por la primera edición de LOM, 1996, por lo que a partir de este momento sólo haremos alusión a la página entre paréntesis.

contagio”, en el caso particular de Chile pone en conexión tres realidades: enfermedad, dictadura y neoliberalismo. En este sentido, no es de extrañar que Jean Franco remarque lo notorio que resulta que “la epidemia del SIDA se inicia en el auge del utopismo libertario y de la resistencia de los cuerpos a los tabúes y prevenciones dictados tanto por la religión como por la sociedad civil” (2004: 12). No olvidemos que nos encontramos a principios de los años ochenta y que aún se sentía cercana aquella conciencia de que otro mundo era posible, sobre todo lo que concernía a prácticas e identidades sexuales, aunque con el virus resultó muy difícil seguir alimentando estas esperanzas.

Ahora bien, esta triple realidad –dictadura, SIDA y neoliberalismo, por orden de llegada– se desarrolla en la escritura de Pedro Lemebel gracias a una teatralidad que convierte estas crónicas, al igual que ocurriera con el texto de Copi *Una visita inoportuna*, en una “Comedia de la muerte”. De este modo, Jean Franco asegura que para este autor Santiago de Chile se transforma en “un teatro del deseo ilícito” (2003: 300). Será precisamente por esto que todas sus crónicas recogidas en este volumen, y que él mismo ha dividido en cinco series –“Demasiado herida”, “Llovía y nevaba fuera y dentro de mí”, “El mismo el mismo loco afán”, “Besos brujos” y “Yo me enamoré del aire, del aire yo me enamoré”–, plantean niveles del discurso a través de los cuales podemos leer una denuncia que es a la par social y sexual, pero también política. El cuerpo, de este modo, bien un cuerpo *sidado* –en el plano personal– bien un cuerpo *sitiado*⁶ –en el plano colectivo–, se refiere no sólo al SIDA, que hace su

⁶ Ambos conceptos –sidado y sitiado– ya han sido utilizados por Fernando Blanco en su artículo “Ciudad sitiada, ciudad sidada. Notas de lectura para *Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel”. Cyber Humanitatis 20, 2001. http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_si mple2/0,1255,SCID%253D8620%2526ISID%253D436,00.html

aparición a inicios de los años ochenta, sino también a ese otro sarcoma, a la dictadura que afectó a Chile en la década del setenta. Aunque de igual manera este autor nos permite descifrar un nuevo mal que hace acto de presencia en los noventa y sigue vigente en nuestros días, el neoliberalismo o utopía liberal que, como los anteriores, funciona como una “forma de colonización por el contagio” (7).

Para evidenciar estas circunstancias Pedro Lemebel pone en escena el personaje del travesti, porque éste le permite un juego de simulaciones y artificios, una “impostura concertada [...] entre la risa y la muerte”, diría Sarduy (1267) o, como destaca Bernardita Llanos, una especie de teatro sadomasoquista en el que “La Loca parodia el poder en su propia suerte, en un juego de seducción mortal y definitivo por el macho al que desea” (82).

Pero esta teatralidad va más allá de la escritura, pues no sólo es desplegada por el/la gran protagonista de los textos, sino también por el propio escritor, quien es consciente del papel que le ha tocado jugar en la esfera pública chilena, sea en la radio o en la televisión. En este sentido, el investigador Héctor Domínguez Ruvalcaba distingue una doble articulación en esta “visibilidad” del escritor:

su representación como cuerpo legible en su materialidad plástica performista y su representación política en tanto que cumple una función vicaria con respecto a los sujetos sin voz, acto querellante que convierte el escenario mediático en un ágora democrático (117).

De esta forma, Pedro Lemebel pone su cuerpo para significarse, pero también para que se signifiquen otros y en ambos casos deviene siempre “cuerpo presente”.

Pero volvamos a las crónicas, particularmente a la que inaugura *Loco afán*: “La noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad Popular)”, una historia ubicada en el espacio de una noche cargada de simbolismo, no sólo porque se refiere al treinta y uno de diciembre sino al tránsito del año 1972 al 1973. Aun cuando Pedro Lemebel nos traza en este texto una cartografía del SIDA, geografías o

zonas del contagio, de igual forma nos obliga a leer, junto a ella, las divisiones sociales y las utopías sexuales, o lo que es lo mismo, nos ofrece una jerarquía del *loquerío* en la que la ideología política está imbricada con el *status* al que se pertenece y el espacio en el que se habita. De este modo, desde el inicio se diferencia entre una loca de derecha y una loca de izquierda, entre una loca *jai* y una loca *rasca*. Así, frente a las señoras ricas que golpeaban las ollas “a dúo con sus pulseras y sus alhajas. Esas damas rubias que pedían a gritos un golpe de Estado, un cambio militar que detuviera el escándalo bolchevique”, se ubican los obreros, los proletarios y algunas locas, todos en fila “esperando la bandeja del comedor popular” (11). La Palma, la loca rota que tenía un puesto de pollos en la Vega, decide celebrar ese fin de año y congregar a todo Santiago en una fiesta inolvidable. Esta convocatoria pretende reunir a invitados muy diferentes, por lo que de nuevo se hace presente las desigualdades socioeconómicas y las geográficas –centro frente a periferia–: “las locas pobres, las de Recoleta, las de mediopelo, las del Blue Ballet, las de la Carlina, las callejeras que patinaban la noche en la calle Huérfanos, la Chumilou y su pandilla travesti, las regias del Coppelia y la Pilola Alessandri” (12). Más adelante incluso el autor se detendrá en parodiar la entrada de esas locas “regias, las famosas, las pitucas culturales, las chupás de muelas bajando del avión. Esas rucias estiradas [...], las mismas locas jai que odiaban a Allende y su porotada popular” (13). Resentimiento que viene dado por la expropiación que “los rotos” –los socialistas– le habían hecho a sus familias, esas cuyos apellidos delatan la ascendencia social: “La Astaburuaga, la Zañartu, la Pilola Alessandri” (13).

Una vez convocados todos, a medida que la noche avanza y el alcohol corre, los invitados se relajan y los matices sociales se confunden, por lo que se despliegan brindis, abrazos y calenturas: “Alianzas de guetto, seducciones comunes, agarrones de nalgas y apretones de los vecinos obreros que llegaban a saludar a las regias Pompadour, amigas de la dueña de casa” (13-14). Así, una vez consumida la cena, los restos de pollos –y no pavos como había prometido la

anfitriona— van conformando un cementerio: “las locas juntaban huesos y los iban arreglando en la mesa como una gran pirámide, como una fosa común que iluminaron con velas. Nadie supo de dónde una diabla sacó una banderita chilena que puso en el vértice de la siniestra escultura” (14). Este perverso monumento no es más que una metáfora del Chile sitiado y las piezas que lo componen representan los cuerpos desaparecidos de un país fracturado por la dictadura, al igual que posteriormente se verá desmembrado por el SIDA. En este sentido, de la misma manera podemos entender que todas las crónicas aquí recogidas, vistas como fragmentos, no hacen más que reconstruir ese otro Chile silenciado de muertos sidados, desaparecidos, seres velados o descolocados a los que Pedro Lemebel sitúa en el centro de la escena para que sean ellos los que articulen la memoria. De esta forma, nuestro escritor ha ido hábilmente esparciendo una serie de guiños que se debe leer como presagios del devenir, de lo que ocurrirá más tarde, como cuando menciona, a modo de anécdota, los dos tapados de visones que la Pilola Alesandri le da a elegir a la Chumilou y ésta dice querer ambos porque el contraste de colores se aviene bien con el pasado y con ese futuro que no se antoja extraño si tenemos en cuenta lo que sucederá después: “El blanco para despedir el 72 que ha sido una fiesta para nosotros los maricones pobres. Y el negro para recibir el 73, que con tanto güeveo de cacerolas, se me ocurre que viene pesado” (12). Como así será.

Y ese amanecer del año nuevo, acabada la diversión, transforma la casa en una calavera iluminada: “Como si el huesario velado [...] fuera el altar de un devenir futuro, un pronóstico, un horóscopo anual que pestañeaba lágrimas negras en la cera de las velas, a punto de apagarse, a punto de extinguir la última chispa social en la banderita de papel que coronaba la escena” (15). Una casa que de nuevo remite simbólicamente al país, a Chile, la celebración entonces podría aludir al gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende, por lo que, cercenado éste —terminada la alegría— sólo cabrá esperar al luto y a la tristeza por las muertes que vendrán. Predicción que se

materializará con el golpe y la imposición del toque de queda, aun cuando, a diferencia de Argentina y Brasil, el régimen militar nunca fue tan represor con las maricas chilenas, tal vez, como asevera Pedro Lemebel, esto se deba al hecho de que había demasiadas locas de derecha que apoyaban el régimen (15-16). Sin embargo, el caso argentino fue bastante diferente. Rafael H. H. Freda anota al respecto que la cultura porteña de los *invertidos* –más tarde denominada “cultura de ambiente”–, en la que se enmarcan los travestis, los putos de barrios, los putos de pueblo, las maricas y maricones, los chongos⁷ y otros arquetipos, había tomado un camino propio de desarrollo durante las décadas del cincuenta, el sesenta y comienzos de la década del setenta, pero su progreso se interrumpió entre 1976 y 1978, cuando la dictadura dio la orden de limpiar las calles de homosexuales, en ocasión del campeonato Mundial de Fútbol de 1978 (Freda, 176).

Si antes señalábamos la realidad que denuncia Pedro Lemebel al aunar la dictadura y el mundo de las locas, incluso al remitir a ciertas divisiones sociales y políticas, otra vez va más allá, al asociar directamente dictadura y SIDA, pues así se hace más patente esa pulsión de muerte que, de nuevo, se liga a lo socioeconómico. Una sola imagen es lo que queda de aquella fiesta de fin de año, un daguerrotipo, testigo total, garantía de lo ocurrido, ahí radica su fuerza, en ese “poder de la foto como testimonio, su insoportable “esto ha sucedido”, su realidad analógica” (Sarduy, 1126). En esa foto que no vemos, pero que sí adivinamos, se presiente a la par el “tufo mortuorio de la dictadura” y el “adelanto del SIDA, que hizo su estreno a comienzos de los ochenta” (16). A partir de *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales* (1998), Pedro Lemebel nos acostumbra a las series fotográficas como “contrapunto o melodía añadida a la escritura” (Mateo del Pino, 2006: 249), pues será precisamente en

⁷ En Argentina el término “chongo” en sentido sexual se refiere al muchacho joven, fuerte y viril. También al homosexual activo.

esa obra la primera vez que incluya un conjunto de fotos –un total de trece– de personajes y acontecimientos de muy variada índole, que se constituyen en memoria visual, restos de épocas o sucesos pasados. Sin embargo, como decíamos antes, aun cuando la foto festiva en la casa de la Palma no se hace visible, asistimos a un proceso de reconstrucción en el que los rostros, congelados en el tiempo por el flash de la cámara, dejan presagiar ese SIDA que lucirán, siempre acorde con el status al que se pertenece. Nadie con más *glamour* que la Pilola Alessandri para encarnar un virus como si de una transacción económica o modelito a la última se tratase:

Ella se compró la epidemia en Nueva York, fue la primera que la trajo en exclusiva, la más auténtica, la recién estrenada moda gay para morir. La última moda fúnebre que la adelgazó como ninguna dieta lo había conseguido. La dejó tan flaca y pálida como una modelo del Vogue, tan estirada y chic como un suspiro de orquídea. El SIDA le estrujó el cuerpo y murió tan apretada, tan fruncida, tan estilizada y bella en la economía aristócrata de su mezuquina muerte (16).

Frente a este SIDA neoyorkino se nos hace patente un “SIDA popular”, sambeado en las rúas brasileras, en este caso ejemplificado en la figura de la Palma:

Ella se lo pegó en Brasil, [...] cuando no aguantó más a los milicos y dijo que se iba a maraquear a las arenas de Ipanema. [...] Y fue generoso el SIDA que le tocó a la Palma, callejeado, revolcado con cuanto perdido hambriento le pedía sexo. Casi podría decirse que lo obtuvo en bandeja, compartido y repartido hasta la saciedad por los viaductos ardientes de Copacabana. [...] ardiendo en fiebre volvía a la arena, repartiendo la serpentina contagiosa a los vagos, mendigos y leprosos que encontraba a la sombra de su Orfeo Negro. [...] siempre dispuesta a pecar y a cancelar en carne los placeres de su delirio (17).

Al respecto conviene anotar que, según Jorge Pujado, en Chile –como en el resto de los países, puntualizamos nosotros– el SIDA se

introduce como problema, tema y estigma en el mundo homosexual con los mismos prejuicios heterosexuales y, en este sentido, en un primer momento, frente a la burla y la indiferencia, se consideraba que existía un perfil de los candidatos al contagio, entre los que se hallaban “los extranjeros –involucrarse con un brasileño se convierte en casi un suicidio–, pero también los adictos a ellos, “las regias que han viajado mucho”, los promiscuos, los demasiados delgados...” (94). Así la Pilola y la Palma parecen responder a estos estereotipos.

Esa foto que se nos va armando deviene igualmente imagen sacralizada, la “última cena de apóstoles colizas”, “un friso bíblico, una acuarela del Jueves Santo”, en la que la Chumilou ocupa un espacio predominante, “el lugar de Cristo a falta de luminarias”. Ella, la “virgen nativa”, la “diva proletaria”, que defiende “a navajazos su territorio prostibular” (18). Por eso el virus, ahora más bien un SIDA obrero, la eligió a ella:

Por golosa, no se fijó que en la cartera ya no le quedaban condones. Y eran tantos billetes, tanta plata, tantos dólares que pagaba ese gringo. Tanto maquillaje, máquinas de afeitar y cera depilatoria. Tantos vestidos y zapatos nuevos [...] Tanto pan, tantos huevos y tallarines que podía llevar a su casa. [...] Eran tantos sueños apretados en el manojito de dólares. Tantas bocas abiertas de los hermanos chicos que la perseguían noche a noche. Tantas muelas cariadas de la madre que no tenía plata para el dentista [...] Eran tantas deudas, tantas matrículas de colegio, tanto por pagar (18-19).

Y la Chumilou, sintiendo la muerte próxima, fantasea con su entierro, con su funeral, con la puesta en escena de su despedida final y pide, en un gesto donde se aúna su militancia sexual con el silencio de tantos cuerpos *in absentia*, ser rodeada por “muchas velas. Cientos de velas por el piso, por todos lados [...] Tantas velas como en el apagón, tantas como desaparecidos” (20). En este sentido, resulta curioso comprobar cómo, en una especie de conexión en el tiempo, la Chumilou parece anunciar la serie de crónicas que Pedro Lemebel recogerá luego bajo el título *De perlas y cicatrices*, pues en ese ““loco afán” por saltar al futuro” (18) se sueña en medio

de muchas llamitas, “tantas como *perlas* de un deshilvanado collar [...] como una virgen serena e intacta que el milagro de la muerte le borró las *cicatrices*” (20, énfasis nuestro). Lo que, sin lugar a dudas, nos recuerda aquel otro título dedicado a no olvidar la dictadura, juicio público a “personajes compinches del horror. [...] Retratos, atmósferas, paisajes, perlas y cicatrices que eslabonan la reciente memoria, aún recuperable, todavía entumida en la concha caricia de su tibia garra testimonial” (1998: 6).

En ese componente iconográfico de la Loca, en su desvarío, su anhelo de simular ser o parecer otra la lleva a construirse un imaginario en el que se desea en el papel de Anastasia, protagonizada por Ingrid Bergman, o en el de Jetzabel, encarnada en Betty Davis, o bien se imagina cual Bella Durmiente o cual Cenicienta que regresa a casa después de bailar toda la noche en palacio. Al final, el papel que asume es el de cupletera, para dejarse ir acompañada por la letra de *La bien pagá*: Na te pido, / na me llevo, / entre estas paredes / dejo sepultás / penas y alegrías / que te he dao y me diste / y esas joyas que ahora / pa’ otro lucirás”⁸.

La Chumilou en esta lectura, en este juego de interpretaciones simbólicas, representa también la esperanza de un tiempo nuevo, pues no en vano el escritor la hace morir el mismo día en que “resucitó” la democracia. De este modo, el cortejo fúnebre de la Loca coincide con aquellos que festejaban el triunfo del NO en el plebiscito Nacional que se celebró en Chile el 5 de octubre de 1988, y por el que se decidió que Pinochet no debía seguir gobernando. Por un momento, al decir del cronista, se confundieron las risas y las lágrimas para después dejar paso a una parodia carnavalesca que transforma la marcha funeraria en una comparsa:

Cientos de jóvenes descamisados [que] se encaramaron a la carroza, brincando sobre el techo, colgándose de las ventanas, sacando

⁸ *La bien pagá*, letra de Ramón Perelló y música de Juan Mostazo.

pintura spray y rayando todo el vehículo con grafitis que decían: Adiós Tirano. Hasta nunca Pinocho. Muerte al Chacal. Así, [...] la carroza quedó convertida en un carro alegórico, en una murga revoltosa que acompañó al sepelio por varias cuabras (21).

Pero esa foto trae a la luz otras realidades, la de aquellas épocas pasadas en las que todavía se creía en las “utopías sociales” y por ello las locas participaban de una euforia en pos de su legalización. A pesar de que con el tiempo apenas quedan sobrevivientes de ese testimonio visual, la imagen de las locas en ese año nuevo de 1972 sirve para testificar cierta subversión “desordenando el supuesto de los géneros” (22), mucho antes de ciertas luchas y logros por la integración sexual y política de las minorías que se llevarán a cabo posteriormente, como la legalidad homosexual, la militancia gay, pero también “antes que esa moda masculina se impusiera como uniforme del ejército de salvación, antes que el neoliberalismo en democracia diera permiso para aparearse” (22). Con el pretexto de que el deterioro de la foto es patente y estableciendo una relación entre pasado y presente, Pedro Lemebel insiste en remarcar las diferencias entre aquellas identidades sexuales de la década del setenta y estas otras de fines del siglo XX. Cabría pensar entonces que el énfasis de la mirada recaería en el virus, en “la loca sarcomida por el SIDA”, sin embargo el escritor se detiene en subrayar lo que ha supuesto “el modelo importado del estatus gay” frente a las locas autóctonas:

La foto despidió el siglo con el plumaje raído de las locas aún torcidas, aún folclóricas en sus ademanes ilegales. Pareciera un friso arcaico donde la intromisión del patrón gay todavía no había puesto su marca. Donde el territorio nativo aún no recibía el contagio de la plaga, como recolonización a través de los fluidos corporales. [...] El “hombre homosexual” o “mister gay” era una construcción de potencia Narcisa que no cabía en el espejo desnutrido de nuestras locas. Esos cuerpos, esos músculos, esos bíceps que llegaban a veces por revistas extranjeras, eran un Olimpo del Primer Mundo, una clase educativa de gimnasia,

un fisicoculturismo extasiado por su propio reflejo. Una nueva conquista de la imagen rubia que fue prendiendo en el arribismo malinche de las locas más viajadas, las regias que copiaron el modelito en New York y lo transportaron a este fin de mundo. Y junto al molde de Superman, precisamente en la aséptica envoltura de esa piel blanca, tan higiénica, tan perfumada por el embrujo capitalista. Tan diferente al cuerpo opaco de la geografía local. En ese Apolo, en su imberbe mármol, venía cobijado el síndrome de inmuno deficiencia, como si fuera un viajante, un turista que llegó a Chile de paso, y el vino dulce de nuestra sangre lo hizo quedarse (22-23).

Esta crítica se encuentra en la misma línea de lo esbozado por Susan Sontag (170-171) y Jean Franco (2003), para quienes el SIDA también se ha revelado como epidemia global –pandemia– en esta “Era de la Definición Única del Gran Concepto”, como la denomina Carlos Monsiváis (283). Por ello, Pedro Lemebel habla del virus como “de un repartidor público ausente de prejuicios sociales. Una fatídica generosidad [...] clandestina repartija” (23). Si más arriba hablábamos de la geografía del contagio, ahora, para finalizar, el autor chileno contrapone las pequeñas historias y las grandes epopeyas, los destinos minoritarios y las políticas del mercado y, como conclusión, deja esta reflexión en la que de nuevo denuncia los desmanes de este neoliberalismo que, como afirmó Susan Sontag a fines de la década del ochenta, no hace más que poner en evidencia que vivimos en un orbe “donde todo problema es, o está destinado a ser, mundial” (170). Por ello, apunta el escritor chileno, en este “mapa ultracontrolado del modernismo, las fisuras se detectan y se parchan con el mismo cemento, con la misma mezcla de cadáveres y sueños que yacen bajo los andamios de la pirámide neoliberal” (23). La crónica acaba haciendo mención al deseo, más bien a los deseos de las locas, esos que se dejan adivinar tras las miradas chispeantes que se escapan de la foto y entonces Pedro Lemebel retoma de nuevo la anécdota de los tapados de visones de la Pilola Alessandri. Si aquellos abrigos “volatilizados” en la noche de fin de año de 1972 aún continúan haciéndose presentes a través de la anécdota que

otros recuerdan, de igual manera la Palma, la Pilola y la Chumilou se mantienen vivas gracias a la foto que las conservan intactas en “el invierno cero positivo [...], cuando el algodón nevado de la epidemia escarchó sus pies” (23).

El registro discursivo de Pedro Lemebel aúna tragedia y humor, como lo hiciera Copi en *Una visita inoportuna*, siempre a través de un juego de contrastes, en los que las imágenes barrocas y las metáforas violentas conviven con lo coloquial y lo marginal. En todo momento la intencionalidad literaria de este autor pareciera centrarse en visualizar lo que relata. En este sentido, el empleo del artificio, la simulación, integrado en una estrategia textual fundada en el neobarroco, lo convierten en un narrador *postodo*, para utilizar una expresión que la crítica Lidia Santos ha empleado para referirse a Severo Sarduy, y que alude a esa condición, por excelencia, del escritor contemporáneo (181). Aunque creemos que uno de sus grandes aciertos es haber sabido proyectar el lenguaje de las minorías, especialmente las sexuales, como la travesti y que él mismo ha definido como un “locabulario” (Richard, 50). Un estilo poético que a veces se vuelve “inusitada y grotesca belleza”, sobre todo en las crónicas en las que se denuncia la violencia de la sociedad chilena, particularmente urbana, tal y como ha analizado Juan Poblete (152). Pero que en ocasiones se convierte en una estética de la muerte, “una artesanía necrófila” como la que se observa en *Loco afán. Crónicas de sidario*, en la que la desmesura, y a ratos el esperpento, tal vez sean la única manera de afrontar la realidad. Esa “pulsión goyesca, entre la risa y la muerte”, afirma Severo Sarduy en su ensayo *La simulación* (1267), es perceptible, especialmente, en este libro de crónicas en el que, como plantea Fernando Blanco, “por medio de la enfermedad como metáfora pretende un análisis descarnado de los efectos de la dictadura en el cuerpo social” (67).

Si como destacamos al principio, con la cita de Jean Baudrillard, la realidad ha sido abolida porque ya no es necesaria, imponiéndose así la hiperrealidad, Pedro Lemebel demuestra que otra vuelta de tuerca es posible, al obligarnos a enfrentar esa otra realidad que no

por real deja de ser verdadera. Y a la vez llegamos a la conclusión de que el dolor y la historia bajo otros rostros siempre vuelven a repetirse. Para finalizar “brindemos por la vuelta” –susurra a lo lejos Enrique Cadícamo– por el mismo amor... la misma lluvia... y el mismo, el mismo loco afán.

* * *

Bibliografía

- Aldrich, Robert. “Historia de los gays y las lesbianas”. En Aldrich, Robert (editor). *Gays y lesbianas. Vida y cultura. Un legado universal*. Beatriz Rendo Andaluz, traductora. Donostia-San Sebastián: Nerea, 2006. 6-27.
- Angvik, Birger. “Arenas, Sarduy: Sida y tanatografía”. En Ingenschay, Dieter. *Desde aceras opuestas. Literatura/Cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana, 2006. 37-51.
- Artaud, Antonin. “El teatro y la peste”. *El teatro y su doble*. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, traductores. Barcelona: Edhasa, 1997. 17-36.
- Baudrillard, Jean. “La precesión de los simulacros”. *Cultura y simulacro*. Antoni Vicens y Pedro Rovira, traductores. Barcelona: Kairós, 1998 (5ª ed.). 7-80.
- Blanco, Fernando (editor). *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. LOM: Santiago de Chile, 2004.
- Blanco, Fernando. “Políticas de la ciudadanía sexual y la memoria en la escritura de Pedro Lemebel”. En Ingenschay, Dieter (editor). *Desde aceras opuestas. Literatura/Cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana, 2006. 53-74.
- Cadícamo, Enrique. “Por la vuelta”. <http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/letras/letra.asp?idletra=64>
- Copi. *Una visita inoportuna*. Georgina Botana, traductora. Buenos Aires: Teatro Municipal General de San Martín, 1993.
- Domínguez Ruvalcaba, Héctor. “La Yegua de Troya. Pedro Lemebel, los medios y la performance”. En Blanco, Fernando (editor). *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. LOM: Santiago, 2004. 117-149.
- Farris Thompson, Robert. “Introducción”. *Diarios*. Keith Haring. Zoraida de Torres Burgos, traductora. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001. 9-39.
- Franco, Jean. “Cuerpos dolientes: narrativas de la globalización”. *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la Guerra Fría*. Héctor Silva Miguez, traductor. Barcelona: Debate, 2003. 287-304.

- Franco, Jean. "En el interior del imperio". *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la Guerra Fría*. Héctor Silva Miguez, traductor. Barcelona: Debate, 2003. 337-357.
- . "Estudio preliminar. Encajes de acero: la libertad bajo vigilancia". En Blanco, Fernando (editor). *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. LOM: Santiago de Chile, 2004. 11-23.
- Freda, Rafael H. H. "Informe diagnóstico de la epidemia de VIH entre hombres que hacen sexo con hombres". *Hombres que hacen sexo con hombres. Homosexualidad y prevención de VIH/SIDA*. Buenos Aires: Mesa Editorial, 2001. 129-212.
- Haring, Keith. *Diarios*. Zoraida de Torres Burgos, traductora. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001.
- Ingenschay, Dieter (editor). *Desde aceras opuestas. Literatura/Cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- Ingenschay, Dieter. "Sida y ciudadanía en la literatura gay latinoamericana". En Ingenschay, Dieter (editor) *Desde aceras opuestas. Literatura/Cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana, 2006. 161-181.
- Lemebel, Pedro. *Loco afán. Crónicas de sidario*. Santiago: LOM, 1996.
- . *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales*. Santiago: LOM, 1998.
- Lezama Lima, José. "Llamado del deseoso". *Poesía completa*. Madrid: Alianza, 1999. 93.
- Lipovetsky, Gilles. "Eros de geometría variable. No sex?". *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*. Juana Bignozzi, traductora. Barcelona: Anagrama, 2005. 71-74.
- . *Los tiempos hipermodernos*. Antonio-Prometeo Moya, traductor. Barcelona: Anagrama, 2006.
- . "Tiempo contra tiempo o la sociedad hipermoderna". *Los tiempos hipermodernos*. Antonio-Prometeo Moya, traductor. Barcelona: Anagrama, 2006. 51-109.
- Llanos, Bernardita. "Masculinidad, Estado y violencia en la ciudad neoliberal". En Blanco, Fernando (editor). *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago: LOM, 2004. 75-113.
- Mateo del Pino, Ángeles. "Reflotando odiosidades. Compromiso y denuncia en las crónicas de Pedro Lemebel". En Delgado Cabrera, Arturo y Ángeles Mateo del Pino (editores). *Iguales en amor, iguales en deseo. Cultura, sexualidad y disidencia*. Valencia: Aduana Vieja, 2006: 237-276.
- . "Ética y estética de la pasión. Pedro Lemebel camino del sidario". En Semilla Durán, María A. (editora). *Des genres et du genre: nouvelles pratiques scripturales et identitaires. L'écriture de Pedro Lemebel*:

- Voiler/dévoiler/Montrer*. Lyon: Editions Université Lumière Lyon 2, 2010 (en prensa).
- Monsiváis, Carlos. "La modernidad a destiempo". En Herlinghaus, Hermann y Mabel Moraña (editores). *Fronteras de la modernidad en América Latina*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2003. 277-283.
- Poblete, Juan. "Violencia crónica y crónica de la violencia: espacio urbano y violencia en la obra de Pedro Lemebel". En Moraña, Mabel (editora). *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002. 143-154.
- Pujado, Jorge. "Sida: doble estigma de los ya marginados". *Los regios del Santa Lucía*. Barcelona: Laertes, 2000. 93-98.
- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Tomo I. Madrid: Espasa Calpe, 2001 (22ª ed.)
- Rémès, Erik. <http://www.erikremes.net>
- Richard, Nelly. "Entrevista a Pedro Lemebel". *Revista de Crítica cultural* 26 (2003): 50-54.
- Santos, Lidia. "Severo Sarduy: un narrador postodo". *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2004 (2ª ed.). 165-182.
- Sarduy, Severo. "Escrito sobre un cuerpo". *Obra completa*. Tomo II. Gustavo Guerrero y François Wahl, coordinadores. Madrid: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999. 1119-1194.
- . "La simulación". *Obra completa*. Tomo II. Gustavo Guerrero y François Wahl, coordinadores. Madrid: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999. 1263-1344.
- Sontag, Susan. "El sida y sus metáforas". *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Mario Muchnik, traductor. Buenos Aires: Taurus, 2003. 87-172.
- Wilde, Oscar. *La decadencia de la mentira*. 1889. María Luisa Balseiro, traductora. Madrid: Ediciones Siruela, 2000.
- Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*. Madrid: Cátedra, 1985.

DIANA PALAVERSICH

(University of New South Wales - Estados Unidos)

El cuerpo agredido de la homosexualidad proletaria y *Loco afán* de Pedro Lemebel

Cuando en 1996 Pedro Lemebel publica su segundo libro de crónicas, *Loco afán. Crónicas de sidario*, el texto que descubre un Santiago oculto que no figura en los discursos del éxito del milagro chileno, un Santiago poblado por seres marginados tanto por su condición económica como por su condición sexual, el “monumento” de la cultura chilena Enrique Lafourcade lanza un ataque vitriólico tanto en contra de Lemebel-escritor como en contra de Lemebel-performista, integrante del colectivo *Las Yeguas del Apocalipsis*:

Participaban como grupo de provocación estética [...] interrumpían actos solemnes gritando y bajándose los pantalones para mostrar unas más bien desnutridas nalgas, produciendo el pánico entre académicos y las señoritas púdicas. Hasta que alguien les explicó que eso, en Estados Unidos, era muy corriente y que imitar a los yanquis constituía una forma de colonialismo. Y que las nalgas de los norteamericanos [...] No lo hicieron más, que yo sepa (25).

Ahora, al menos una de estas caballunas yeguas se dedica a escribir [...] Lemebel nos hunde en el fangal del SIDA que se reparte noche a noche en el gran Santiago de la sed y el llanto. Afortunadamente se trata de una minoría [...] sus crónicas dan fe de una prosa de nacimientos y putrefacciones sin par en nuestra literatura (40).

La actitud de Lafourcade, además de revelar una obvia actitud homofóbica, ilustra el hecho de que todo *establishment* literario

—no sólo chileno— todavía cultiva la diferencia entre lo alto y lo bajo, entre los temas y estilos propiamente literarios, y otros que supuestamente nos hundan en el fangal de lo político. El mismo Lemebel es consciente de cierta marginación de sus libros cuando señala, refiriéndose a *Loco afán*: “El libro va a tener un circuito y yo no voy a entrar a la gran academia literaria chilena. Con taco alto no entraría” (Gajardo, 1995). Con esta afirmación Lemebel indica que a pesar de la circulación bastante significativa de sus libros y el reconocimiento en los círculos universitarios internacionales, él sigue ocupando una posición ambigua en la literatura chilena, principalmente por su clase social y su sexualidad. Para Lemebel, quien es en buena medida autodidacta y procede de la clase baja, la pobreza no es un lugar exótico como lo suele ser para los autores postmodernos y para lo que llama “el ojo cuica arribista de la literatura chilena” (Casas, 35). La marginación y la pobreza constituyen parte de su experiencia vivida:

Nací en el Zanjón de la Aguada que no era un barrio sino un callamperío en la zona sur de Santiago. Mi primera casa fue una muralla que mi abuela, Olga Lemebel, compró. Le puso unas fonolas, algunos palos, un plástico y allí se cobijó la familia (Mansilla, 22).

La orientación política de Lemebel —“mi corazón siempre estará a la izquierda, junto a los humildes”— como también su sexualidad y la solidaridad con “las últimas locas al sur del mundo” (Iñiguez, 42), hacen de él todavía, y a pesar de su éxito actual, un autor poco aceptable para el *mainstream* cultural chileno.

Mientras que los escritores del *mainstream* chileno, como por ejemplo Alberto Fuguet, construyen su propio mapa de Santiago, cuyos parámetros coinciden con los límites de los barrios altos de la capital, Lemebel cartografía una ciudad radicalmente diferente, borrada de los mapas de los macondistas. En su primer libro de crónicas, *La esquina es mi corazón* (1995), Lemebel dibuja Santiago desde los márgenes, descubriendo y redefiniendo lugares despreciados por

la cultura alta, los medios de comunicación y por el mundo *cool* de los jóvenes de clase media: la micro (el autobús), el estadio, el cine rasca (chafa, cursi), el parque, el barrio popular, la Loca y el SIDA. Su mirada sensualiza al mundo que observa y lo tiñe de una textualidad homoerótica:

A pesar del calor que cosquillea en la gota resbalando por la entrepierna ardiente, a pesar del pegoteo de torsos desnudos mojados por la excitación, los chicos se abrazan y estrujan estremecidos por el bombazo de un delantero que mete pelota rajando el himen del ano-arco

[...]

La cueca es una danza que escenifica la conquista española del huaso amariconado en su trajecito flamenco. Un traje dos piezas, lleno de botones, que hace juego con las botas de flecos y taco mariposa. El huaso de latifundio que se apituca coqueto con la chaqueta a la cintura para mostrar el culito (27-49).

Se trata también de una mirada crítica que pone al descubierto la existencia de un travestismo cultural y político cuyos ejemplos encuentra en un salón de belleza donde el peluquero transforma “el barro latino en oro nórdico [...] como si en este aclarado se evaporan por arte de magia las carencias económicas, los dolores de raza y clase” (55); en un mercado persa donde los nuevos ricos pelean por los “restos carcomidos de la alta burguesía [...] para inventarse un pasado aristócrata” (76); en una noche navideña de los niños pobres, “pendejos de la pobla que adornan un carretón como trineo. Gorriónes polvorientos que se lavan la cara para recibir la pelota plástica en la junta de vecinos. Niños viejos que recorren la ciudad chupándose las vitrinas” (80). La esquina de la calle, como reza el título de su primer libro de crónicas, deviene un lugar estratégico desde el cual, como dice Lemebel mismo, observa lugares de pérdida del triunfalismo neoliberal: “los lugares agredidos, como son la pobreza, la homosexualidad, la mujer, la etnia” (Risco, 16).

Su segundo libro de crónicas, *Loco afán. Crónicas de Sidario* (1996), también rescata seres y espacios que el *mainstream* neoliberal

escabulle, pero esta vez centrándose principalmente en los travestis, “las locas”, un segmento más agredido y ridiculizado de la homosexualidad latinoamericana. Cada crónica que trata a estos personajes se escribe desde la diferencia que desmiente la existencia de una identidad homosexual uniforme y globalizada. Lemebel escribe un homenaje a una docena de locas, la gran mayoría ya fallecidas por el SIDA; evoca sus experiencias y les brinda en la muerte esa fama y grandeza a la cual aspiraban en vida. Respecto a su interés en los travestis, Lemebel señala:

Pongo mi corazón escritural junto al travesti por una razón social. El SIDA aniquila mucho más a los sectores más desprotegidos, tal como la tuberculosis y la sífilis eliminaron a los pueblos primitivos. En el mundo travesti prostibular es donde el SIDA provoca mayores llagas, y donde no hay ni se ejercita ninguna prevención (Iñiguez, 42).

Mi propósito principal en este ensayo es examinar algunos aspectos claves de la postura de Lemebel, los cuales, en su conjunto, constituyen gérmenes de un manifiesto homosexual proletario latinoamericano en nítida oposición al discurso gay norteamericano. Se trata efectivamente de un doble manifiesto. Uno sexual, que aboga por una identidad homosexual latinoamericana y se resiste a la “normativización” de la homosexualidad a través de la imposición de un patrón gay importado que se toma como modelo de conducta y la única forma aceptable de la identidad homosexual. Otro político y postcolonial, en cuanto consiste en una crítica social y una proclamación de la propia posición ideológica a partir de la cual Lemebel insiste en relacionar la homosexualidad con la problemática de la clase social y del imperialismo cultural que, hoy en día, se expresa como la imposición global de la identidad gay sobre las identidades sexuales locales. A diferencia de otros autores, particularmente los norteamericanos, que suelen tratar el tema de la homosexualidad aislado de otros determinantes sociales, Lemebel rechaza ghettos disciplinarios e insiste en la necesidad de ver al homosexual,

particularmente al homosexual pobre, dentro del contexto de otras experiencias de marginalidad, de explotación y abandono que afligen a otros grupos sociales empujados hacia los márgenes del sistema capitalista. Parecido a otro gran cronista de América Latina, Eduardo Galeano, Lemebel también escoge la crónica como un género más apto para dibujar la otra cara de la realidad oficial, para develar aquello que perturba social y sexualmente. Como explica él mismo: “Trabajo en parte con materiales de la realidad manoseados por los medios de comunicación, los rescato y los reciclo [...] La crónica me permite politizar mi escritura, darle peso vivencial y contingente a mi obsesión literaria” (Iñiguez, 42). Es precisamente esta politización de su escritura —no escribe sólo como homosexual sino también como un hombre de izquierda— que no permite que su escritura sea absorbida y neutralizada dentro de un marco del *laissez faire* ideológico del postmodernismo.

La globalización de la imagen gay

Si por un lado la clara orientación izquierdista de la escritura de Lemebel impide su absorción dentro del marco de lo postmoderno, por el otro, su oposición al concepto globalizador y normativo del gay —importado de los Estados Unidos y aceptado entre los homosexuales de clase media en América Latina— impide también su fácil incorporación a una cultura gay *mainstream* esencialmente conservadora. La insistencia de Lemebel en relacionar la homosexualidad con los conceptos tales como clase social, explotación, colonización y revolución, proclamados obsoletos en el discurso triunfalista postmoderno y neoliberal, también hace difícil que su escritura termine por ser acogida por el campo cada vez más popular de los estudios gay y lesbianos que actualmente están corriendo el riesgo de convertirse en otra disciplina académica atrincherada, cooptada por el mismo sistema al cual en un principio se oponía. Aunque estoy segura

de que algunos críticos definirían el trabajo de Lemebel como un típico ejemplo de la escritura postmoderna gay, ésta me parece una inclusión forzosa debido a la clara postura ideológica anticapitalista y antineoliberal de Lemebel. Su preocupación por descubrir la otra cara de la realidad oficial y su necesidad por denunciar la amnesia postdictadura y conservar la memoria, “porque un país sin memoria es como una pizarra en blanco, donde se puede escribir cualquier cosa y reinventar la historia al acomodo y al arbitrio de los poderes que están en boga” (Novoa, 29), lo convierten en un escritor más bien afín con la literatura testimonial y contestataria de los setenta y ochenta.

La posición tomada por Lemebel respecto al tema de la homosexualidad se podría definir, desde una perspectiva, como anticolonialista, en cuanto se trata de la defensa de una cultura mariposa local, o desde otra, como retrógrada, porque se trata de la defensa del llamado modelo latino de homosexualidad. Este último se considera hoy en día como anacrónico y jerárquico puesto que su paradigma es la relación macho-marica, es decir, la relación entre un hombre activo y otro pasivo. Para Lemebel mantener este modelo “popular” y cultivar lo femenino en la imagen de la Loca constituye un acto de resistencia hacia la imposición del modelo gay norteamericano que privilegia sólo el lado masculino y considera, por lo menos en teoría, la relación entre dos hombres como una relación de igual a igual. Esta igualdad supuestamente se da tanto en el nivel sexual como en el nivel social, ya que también implica la superación de la diferencia de clase.

Lemebel critica el hecho de que en un clima de la rectitud política gay el homosexual norteamericano ha depurado su imagen de todos los trazos de lo femenino convirtiéndose en una copia fiel del macho heterosexual, borrando así su diferencia transgresiva. Para Lemebel los ultra machos gay, como la imagen que vende *Village People*, son “una camionada de músculos, cadenas, bigotes y botos, que llevaron al extremo la masculinización de lo gay fabricado en yanquilandia” (1996: 100). Lemebel discrepa con los teóricos norteamericanos que suelen interpretar la masculinización del

homosexual como un acto subversivo que construye una nueva e irónica masculinidad gay: Jeffrey Weeks, en este sentido, habla del estilo macho como un ejemplo de la guerra semiótica en contra del orden masculino imperante y Richard Dyer sugiere que la apropiación de los signos masculinos erotizados en un contexto homosexual socava las bases de la definición del varón en la sociedad heterosexual (Weeks, 191). Lemebel interpreta este despliegue de los significantes ultramasculinos como una inclinación hacia el machismo que, más que subvertir la imagen del macho heterosexual, le rinde homenaje y expresa una identificación amorosa con su enemigo. Tanto en su imagen personal como en aquella de las locas sobre las cuales escribe, Lemebel cultiva y valoriza lo femenino como una expresión de la mejor parte del ser que se impone con su sensibilidad y comprensión hacia los desamparados.

Su rechazo de la imposición de una identidad unitaria gay, como otro ejemplo del imperialismo cultural proveniente de los Estados Unidos, provoca la crítica de los gays chilenos de clase media que acusan a Lemebel de perpetuar el estereotipo del homosexual afeminado, una figura notoriamente ridiculizada por la sociedad heterosexual. A la acusación de que “al ocuparse nada más de los tipos esperpénticos contribuye a la imagen grotesca y maniquea de los homos” Lemebel contesta:

También la caricatura del homo es el tipo en boga en Nueva York: el modelo masculino, de pelo corto, de arito pequeño, de polera blanca, de jeans y zapatillas. El mercado vende un homo masculino. En Nueva York no vi “locas”. Daba miedo encontrarse con ese olimpo macho, con los cueros, los músculos. Rechazo esta construcción ideológica y me pregunto hasta qué punto los homos han sido también cogidos por el sistema. Creo que liberarse del patrón macho que uno tiene en la cabeza es afirmar la identidad (Mansilla, 23).

Contrario a la posición del gay chileno de clase acomodada, Lemebel percibe la desaparición paulatina de la rica diversidad de

las identidades homosexuales bajo la presión cada vez más grande del modelo gay como otro aspecto de la globalización que uniformiza el mundo económica, política y culturalmente:

la disco gay existe en Chile desde los setenta, y solamente en los ochenta se institucionaliza como escenario de la causa gay que reproduce el modelo Travolta sólo para hombres. Así, los templos de *homo-dance* reúnen el ghetto con más éxito que la militancia política, imponiendo estilos de vida y una filosofía de camuflaje viril que va uniformando, a través de la moda, la diversidad de las homosexualidades locales (1996: 23).

Lemebel nota que en los últimos años en el mundo del espectáculo occidental hay cada vez más coqueteo con la imagen gay. Sin embargo, como señala, se trata sólo de una impostura homosexual ya que el discurso rockero no logra demarcar una poética homosexual subversiva al interior de su código macho. La consecuencia de esta comercialización de lo gay y de su conversión en un estilo que se puede emular y comprar es la desaparición del homosexual dentro del sistema del *mainstream* heterosexual. De esta manera, como advierte Lemebel, el homosexual se hace invisible e ineficaz en su posible capacidad subversiva:

Un imaginario intersexual que al ser estallado por el mercado se convirtió en receta de éxito, en seducción de marketing para los millones de fanáticos [...] Una forma de anular estos primeros trazos de homosexualidad en el rock, fue la masificación de su montaje. El plagio retocado de una diferencia minoritaria, la articulación de un travestismo macho a través del maquillaje [...] Pura pintura, puro *make-up* [...] puro amariconamiento teatral [...] pura pose sodomita de Mick Jagger, succionando el micrófono como un pene [...] Un cuerpo homosexualizado por la transacción de la demanda (1996: 99).

Al desenmascarar la complicidad de la cultura gay con el sistema capitalista y su consumismo rapante, Lemebel concibe la historia de la cultura gay como una trayectoria problemática que, de un

proyecto político, se convirtió en una estrategia de *marketing* que ya no desafía la estructura injusta de la sociedad sino que, plácidamente, se vuelve su cómplice, creando lo que Néstor Perlonguer llamaría una “normalidad paralela” (33). En este sentido la postura de Lemebel y Perlonguer coincide con la de algunas voces disidentes gay occidentales, como aquella de Weir, que señalan esta nueva alianza entre el mercado y los homosexuales:

Actualmente la homosexualidad está siendo empaquetada y vendida a los americanos como un valor tradicional. Los homosexuales están emergiendo como los *yuppies* de los años noventa. Ellos son una nueva clase de profesionales urbanos con dinero para gastarlo en productos agresivamente mercantilizados entre los cuales se puede escoger (26-7)¹.

No obstante, la gran mayoría de los teóricos gay tienden a concebir esta crítica de la participación gay en la economía de mercado —que subraya la diferencia de clase y confirma la posición económica privilegiada de muchos gays en los Estados Unidos— como parte de una propaganda del *New Right* (Nueva Derecha), que al diseminar el mito de la ventaja económica de los gays y las lesbianas desmiente todas las alegatos sobre la discriminación de estos grupos (Robson, 172).

Sin embargo, es importante notar que este tipo de crítica que reconoce la existencia de un abismo entre la clase social y la homosexualidad proviene menos del *New Right* que de los homosexuales de otras clases y grupos étnicos en los Estados Unidos que cuestionan esta tendencia del gay blanco de clase media de proponer su experiencia y su identidad como universal. En este sentido el autor

¹ Es interesante notar que los primeros clubes gay se inauguran en Chile en los 80, durante el régimen militar. La aparición de estos lugares, como observa Robles, no se da a causa de una tolerancia oficial sino como el resultado de la influencia de la ideología del mercado libre que tácitamente reconoce el potencial consumidor del homosexual (ver Robles, 1998).

afro-americano Joseph Beam señala: “We ain’t family. Very clearly, gay male means: white, middle-class, youthful, Nautilized, and probably butch, there is no room for Black gay men within the confines of this gay pentagon” [No somos una familia. Es muy claro que gay significa: ser blanco, de clase media, juvenil, atlético y, probablemente, macho. En este pentágono gay no hay lugar para el gay negro] (en Seidman, 119). Las afirmaciones de los gays afro-americanos coinciden con la postura de Lemebel según la cual la identidad gay, para un homosexual pobre quien ni siquiera puede aspirar a la satisfacción de sus necesidades más básicas en una sociedad marcada y dividida por la diferencia de clases, se vuelve un lujo inalcanzable. Sólo desde una posición social privilegiada es posible hacer una aserción como aquella de Michael Denny que confirma la suma importancia de la identidad sexual que supuestamente anula otras determinantes sociales tales como la raza y la clase social (en Altman, 73).

El eje de la crítica lemebeliana del modelo gay norteamericano se construye en torno al problema de la clase social, una consideración notoriamente omitida de los discursos teóricos sobre la identidad gay debido a la inhabilidad y la ceguera de la sociedad norteamericana de percibir la categoría “clase” como una determinante social. Lemebel pone al descubierto el inherente clasismo y anglocentrismo del concepto gay que se cree más allá de toda determinación de clase o raza, señalando que en América Latina la clase social en buena medida define el tipo de identidad homosexual a ser adoptada. Según Lemebel el modelo gay puede ser fielmente imitado sólo por las clases más pudientes, tratándose de “una nueva conquista de la imagen rubia que fue prendiendo en el arribismo malinche de las locas más viajadas, las regias que copiaron el modelito en Nueva York y lo transportaron a este fin de mundo” (1996: 22). Mientras tanto la identidad “loca” permanece casi exclusivamente reservada para el homosexual pobre.

Es importante recordar que el modelo norteamericano del *Misster Gay* también ha llegado a ser el único patrón aceptable de identidad homosexual en los bares gay de los barrios altos de Santiago y

América Latina en general. En los noventa se nota una división cada vez más grande entre los bares homosexuales según el distrito de la ciudad y la clientela que los frecuenta. Los jóvenes de la clase media que presentan una imagen gay masculina no frecuentan los mismos bares que visitan los travestis y los jóvenes de niveles socioeconómicos bajos que no se definen a sí mismos como homosexuales. Los bares gay en los cuales se valora la masculinidad no admiten a las locas porque, a decir de Muñoz, “ser afeminado empezaba a ser visto como ser feo, o ser pobre” (1996: 15).

En cuanto a la distinción entre diferentes tipos de homosexualidad en Chile, Lemebel también habla de toda una mafia de homosexuales tapados de la clase alta cuya sexualidad es públicamente conocida, pero de la cual no se habla:

Hay una gran mafia homo actuante, desde arriba: cúpulas jurídicas presionadas por la CNI para no meterse en los crímenes políticos, banqueros, economistas, burgueses de mierda, casados con mujeres y autos lujosos para levantar adolescentes pobres.

Como un ejemplo del homosexual tapado, servidor y cómplice de cualquier régimen de turno, nombra al célebre modisto chileno Gonzalo Cáceres, quien en su época maquillaba la cara de la dictadura y en los noventa tiene su programa en la televisión. En una viñeta de *Loco afán* titulada “Gonzalo (El Rubor maquillado de la memoria)” Lemebel presenta a Gonzalo como un símbolo de camaleonismo/travestismo político y sexual:

Como si nadie se acordara de su elefántica silueta maquillando la cara de la dictadura, tapando esa grieta, ese pliegue, esa mugre en la comisura del tirano, cuando ironizaba por televisión sobre el número exacto de los desaparecidos [...] Nadie supo cómo Gonzalo, aprovechando la amnesia local [...] se cambió de fila o se agarró a la cola de la bienvenida democracia. Además reiteraba y dejaba tan claro como la nieve de Los Andes, que no era homosexual. Más bien asexuado, por eso no tenía problemas para adaptarse a los cambios políticos (1996: 123-4).

Según Lemebel, es precisamente esta diferencia de clase social y afiliación ideológica la que impide la creación de un grupo gay de

intereses comunes, ya que la primera lealtad del homosexual latinoamericano es con su clase social.

Es por esta disparidad social que Lemebel parece negarse a defender una causa homosexual universal promovida por el movimiento gay norteamericano y ahora adoptada en América Latina. Aunque Lemebel no ejerce una crítica directa de los movimientos de liberación homosexual en Chile o en América Latina, debido a su identificación con los travestis, cuyos intereses quedan notoriamente excluidos de las demandas presentadas por el movimiento, en sus trabajos se percibe una crítica implícita del cierto carácter elitista de estas organizaciones cuyos militantes tienden a verse a sí mismos como una vanguardia sofisticada que mira con desprecio a la cultura popular homosexual. Las demandas de estos movimientos no difieren mucho de aquellas de los movimientos gay en los Estados Unidos, ya que ambos abogan por el reconocimiento de los Derechos Humanos, la promulgación de leyes específicas en contra de la discriminación, el derecho a casarse y adoptar hijos, etc. Es decir, apelan a toda una serie de asuntos que conciernen principalmente a la clase media gay, que esencialmente busca integrarse a una sociedad cuyas tantas otras injusticias y estructura socio-económica no se cuestionan. Por esto, para un hombre como Lemebel, cuádruplemente marginado por ser “homosexual, pobre, indio y malvestido” (Iníiguez, 42), se hace difícil defender una causa homosexual universal. Aún cuando Lemebel reconoce las dificultades que ha tenido tradicionalmente la izquierda para aceptar a los homosexuales, este hecho no impide que él siga identificándose con sus causas tradicionales y que su primera lealtad sea con su clase social. Por esto señala:

mi corazón siempre estará a la izquierda, junto a los humildes, y por eso no me interesa defender a los homosexuales de derecha. Tienen espacios públicos en los cuales aparecen travestidos de modistas, peluqueros, estilistas. Pero a ellos no les interesan los Derechos Humanos y, en su cómodo estatus cercano al poder, prefieren bailar en las discos, usar perfumes franceses y ‘rotar’ a las locas pobres. (Iníiguez, 42)

La identidad sexual loca(l)

El hecho de que la clase social destroza la noción del sujeto gay unitario se evidencia en el caso de las locas que se convierten en los personajes centrales de las crónicas del *Loco afán*, donde al modelo norteamericano de un Apolo gay musculoso que viste jeans y la polera blanca y gasta su *pink dólar* en los objetos de consumo, Lemebel opone la imagen de la desnutrida y pobre loca latinoamericana que lucha para sobrevivir como cualquier otro ser marginado en el continente. Desde su mismo nombre, la Loca se revela tanto como una categoría de identidad subversiva en la cual la identidad del género se ha vuelto ininteligible, como una categoría que pone en peligro el concepto de una irreductible identidad gay. Lemebel no centra su interés en las locas por ser representativas de todos los homosexuales, sino por el hecho de formar parte del segmento homosexual que por su conspicuidad provoca el mayor rechazo y discriminación, no sólo por parte de la sociedad heterosexual sino también por parte de otros homosexuales que se adhieren a un modelo gay occidental. Para ellos el afeminamiento de la Loca representa una violación de la masculinidad cultivada por los gays, una caída hacia un estatus inferior.

La Loca, con sus ademanes ilegales, la voz falseada y la cara maquillada, representa un reto a la homogenización cultural. Así en las páginas de *Loco afán* desfilan las locas en sus múltiples roles e infinitas peregrinaciones: la Regine y su soldado Sergio que se vuelven inseparables aunque nadie les pueda sorprender en una relación sexual; la Madonna mapuche que sueña con ser amiga de la famosa cantante; la Loba Lamar que en su estado de reina moribunda se imagina portadora de un bebé incubado en su ano; la Lorenza sin ambos brazos y con pelo rubio largo que convierte su cuerpo desnudo en un objeto de arte siempre cambiante; Miguel Ángel, quien por 'intervención' de la Virgen se convierte en una mujer hecha y derecha; la Berenice, doblemente travestida de mujer y de empleada doméstica, quien para satisfacer su deseo maternal roba al niño que

cuida. Se trata de una serie de identidades nómadas en constante deriva y desplazamiento que no se pueden absorber dentro de una identidad gay, más fija, “higiénica” y domada.

Si el acto de consumir y la adhesión a una identidad unitaria y uniforme confirma la “normalidad” del gay, entonces la Loca, por su imagen estafalaria y su posición económica, queda excluida de este círculo privilegiado. A este hecho se refiere Néstor Perlongher cuando señala que la actual normativización del gay conduce a la exclusión de otras identidades homosexuales, particularmente aquellas asociadas con las clases pobres: “Este operativo de normalización arroja a los bordes a los nuevos marginados, los excluidos de la fiesta: travestis, locas, chongos, gronchos —que en general son pobres— sobrellevan los prototipos de sexualidad más populares” (Perlongher, 33). La Loca, como un sujeto no integrado por excelencia, existe en nítida oposición al sujeto gay domado a tal punto que se vuelve aceptable hasta en una sociedad tan antihomosexual como la cubana donde, como señala Perlongher, con “la extinción o invisibilización de la clásica loca cubana, amanerada y escandalosa, y sustitución del antiguo ‘relajo’ por la moderna discreción del gay, se viabiliza un prototipo menos transgresivo, de homosexual prolijo, aséptico, bien educado” (1997:124).

En *Loco afán* Lemebel rinde homenaje a esta homosexualidad loca y la presenta como una identidad en peligro de extinción, un lugar casi perdido de la identidad homosexual popular. En su escritura él rescata la diferencia homosexual proletaria cuyo aspecto radical consiste, reitero, en la oposición al modelo gay importado, a la militancia gay preocupada sólo con los problemas que afectan a las clases medias, al homosexual respetable con traje y corbata y la obligatoria masculinización del homosexual. Esta sexualidad loca representa una fuga de la normalidad y se vuelve un símbolo de las sexualidades sueltas que el modelo normalizador del gay trata de excluir. En este sentido la Loca latinoamericana, con todo su folclore y su cultura mariposa local, definidos como cursi o retrógrados por

los gays representa una expresión de la identidad revolucionaria y no reaccionaria²:

Si no fuera que aún sobrevive un folclor mariposón que decora la cultura homo, delirios de faraonas que aletean en los espejos de la disco. Ese *Last Dance* que estrella los últimos suspiros de una loca sombreada por el SIDA. Si no fuera por eso, por esa brasa de la fiesta cola que el mercado gay consume con su negocio de músculos transpirados. Acaso sólo esa chispa, ese humor, ese argot, sean una distancia politizable (1996: 153).

Para Lemebel el concepto de “la Loca” no sólo define una particular identidad homosexual, sino que también se convierte en una metáfora que describe la manera de pensar de otros grupos minoritarios, que desde los márgenes desafían y socavan los códigos de la sociedad “normal”. Su concepto metafórico de la Loca es afín con otras identidades nómadas, las del lumpen y el loco, concebidos por Diamela Eltit. En las palabras del mismo Lemebel, el concepto de la Loca significa también:

una forma brillante de percibir y de percibirse, de reafirmar constantemente su imaginario de acuerdo a estrategia de sobrevivencia. La loca está continuamente zigzagueando en su devenir político,

² Si el fenómeno de travestismo constituye una apropiación subversiva de lo femenino construido por la sociedad patriarcal o si se trata de una mera imitación de los peores estereotipos femeninos que termina en una burla de la mujer, es un punto debatible sobre el cual no hay respuestas fáciles. Mientras que algunos estudiosos, como por ejemplo Judith Butler (1993), tienden a enfatizar el potencial paródico y subversivo del travestismo, otros como Leo Bersani (1995) señalan que a través de la apropiación de las normas hegemónicas los travestis simplemente reidealizan las reglas de la sociedad heterosexual. El caso de la cultura loca descrita por Lemebel, como resulta evidente en este trabajo, no es equivalente a la cultura *drag* en los Estados Unidos, donde esta manifestación ha dejado de ser un modo de vida y se ha convertido en una mera empresa comercial.

está pensando siempre cómo subsistir, cómo pasar, a lo mejor sin que se le note, o que se le note mucho. Y esa es una forma de pensar deambulante, no es la forma fija, sólida, del macho. La loca es una hipótesis, una pregunta sobre sí mismo. La mujer y los niños también practican esos zigzagueos (Risco, 16).

La primera crónica de *Loco afán* titulada “La noche de los visiones (o la última fiesta de la Unidad Popular)” ilustra de la mejor manera la imposibilidad de creación de alianzas basadas exclusivamente en lo sexual. En ella, el autor relata un incidente que ocurre entre las locas “regias” y las “rotas” en una fiesta en la cual, juntadas por su afinidad sexual, se separan por una irreconciliable diferencia ideológica: “las regias, las famosas, las pitucas culturales [...] las locas jai que odiaban a Allende y su porotada popular” (1996: 13). Cuando una de las rotas coloca la bandera chilena en una siniestra escultura hecha de huesos de pollos recién comidos, la escultura que anticipa las muertes que ocasionará tanto la dictadura militar como el SIDA, las regias se ponen histéricas defendiendo a los “militares que tanto habían hecho por la patria” (1996: 14). La pelea que sigue, y en la cual las rotas roban o hacen desaparecer los abrigos de visón que trajeron a la fiesta las regias, se vuelve un conflicto simbólico donde los huesos y los abrigos de piel devienen símbolos potentes del conflicto entre dos clases sociales que estallará en los años de la dictadura militar.

El manifiesto político-sexual

Si por un lado, en cuanto su crítica del modelo importado de la homosexualidad, las crónicas de Lemebel se pueden leer como una suerte de manifiesto homosexual proletario, por el otro, éstas contienen también un manifiesto político que si bien confirma la afinidad ideológica de Lemebel con la izquierda, también critica su tradicional rechazo y desconfianza hacia los homosexuales. El texto

que explícitamente define la relación tenue entre la izquierda chilena y Lemebel es un poema manifiesto que forma parte de *Loco afán* titulado “Manifiesto (Hablo por mi diferencia)”. El destinatario del manifiesto es la izquierda chilena, tradicionalmente machista, sexista y homofóbica, que como otras en el continente suele excluir a los homosexuales porque a esta sexualidad la conciben, o bien como un signo de la decadencia burguesa, o bien como una degradación afeminada del macho, y por lo tanto incompatible con la revolución y sus significantes (ultra)masculinos. Lemebel modifica la definición estrecha del marginado proporcionada por la izquierda e incluye al homosexual pobre como un ser doblemente marginado: “Pero no me hable del proletariado / Porque ser maricón y pobre es peor” (1996: 83). Lemebel articula la experiencia silenciada del otro homosexual, cuestionando la validez de la fórmula de libertad y felicidad colectiva que promete la revolución marxista. Es por esto que se pregunta: “¿Qué harán con nosotros compañeros? / ¿Nos amarrarán de las trenzas en fardos con destino a un sidario cubano? / [...] no habrá un maricón en alguna esquina / desequilibrando el futuro de su hombre nuevo” (1996: 85). Lemebel critica la actitud hipócrita del macho heterosexual que monopoliza la expresión del deseo y reacciona violentamente si algún hombre lo convierte en el objeto de su deseo: “si le hablo de estas cosas y le miro el bulto / no soy hipócrita / ¿acaso las tetas de una mujer no lo hacen bajar la vista?” (1996: 86). También se refiere al problema clave de la supuesta falta de masculinidad en los homosexuales que impide que éstos sean vistos como posibles revolucionarios o guerrilleros. Lemebel habla de la hombría de cada homosexual que diariamente tiene que confrontarse con la burla, discriminación y el oprobio social en general: “mi hombría me la enseñó la noche / detrás de un poste [...] / mi hombría no la recibí en el partido / porque me rechazaron con risitas / [...] mi hombría fue morderme las burlas / comer rabia para no matar a todo el mundo / mi hombría es aceptarme diferente / ser cobarde es mucho más duro / yo no pongo la otra mejilla / pongo el culo compañero / y ésa es mi venganza” (1996: 87-88).

Desilusionado con los proyectos de una izquierda anquilosada y del movimiento gay conservador, Lemebel encuentra una propuesta política ideal en los zapatistas y el subcomandante Marcos, quienes practican una revolución que se separa de los estrictos modelos marxistas, una revolución para la cual la discriminación étnica o de clase es una entre muchas otras cuyas injusticias se tratan de rectificar. La afinidad con este guerrillero travestido se debe también al hecho de que los dos comparten una actitud poco ortodoxa respecto a los movimientos sociales en los cuales están involucrados, los dos practican un perpetuo *queering* del espacio socio-político y poseen una visión amplia de los agentes revolucionarios. Es obvio que este tipo de compromiso y análisis político y el choque frontal, tanto con la izquierda como con la derecha, distinguen a Lemebel de los escritores gay norteamericanos y su concepto de lo político, siempre limitado a lo sexual y personal, divorciado de una conceptualización más amplia de lo político. Mientras que la cultura gay norteamericana tiende a concebir a los homosexuales como una minoría cuya sexualidad les garantiza la caracterización de transgresores políticos, es decir, donde ser visible como homosexual automáticamente brinda cierto valor y atributos radicales a la persona; Lemebel rechaza esta ecuación facilitona entre la trasgresión sexual y la trasgresión política, señalando que toda trasgresión es inicua si no está presidida por la capacidad de “desentrañar las raíces de la injusticia social contra los pobres y las minorías, cualquiera sea su signo” (Valdivieso, 23). En este sentido, el comentario de Lemebel destaca la confusión que existe acerca de las implicaciones reales y potenciales de la homosexualidad que caracterizan a los debates teóricos gay norteamericanos. Aunque no cabe duda de que la sexualidad siempre ha sido politizada, es muy problemático aceptar la posición típicamente tomada por los movimientos gay de que tener sexo de alguna manera politiza a sus participantes homosexuales y de que la sexualidad radical conduce al radicalismo político (Bersani, 205).

La única identidad radical homosexual que queda fuera del círculo negociable de la identidad gay es, para Lemebel, aquella de las

locas. Sin embargo, esta sexualidad e identidad loca, desafiante y subversiva, está como dice el mismo autor, no sólo “diezmada por el modelo importado del estatus gay, tan de moda, tan penetrativo en su tranza con el poder de la nova masculinidad homosexual” (1996: 22), sino también por el SIDA que para él representa otro tipo de colonización. Lemebel describe al SIDA como un producto importado de los Estados Unidos por los homosexuales locales de clase media o alta que viajan a este país, o por los turistas norteamericanos que en América Latina compran el “sexo barato”. Es en ese “molde de Superman [...] en la aséptica envoltura de esa piel blanca, tan higiénica, tan perfumada por el embrujo capitalista” (22-23) que el SIDA llega a América Latina. Al atribuir el origen de la enfermedad a los Estados Unidos Lemebel invierte la narrativa del SIDA estadounidense que atribuye la contaminación a un agente externo, africano y haitiano. Lemebel coloca el centro de la infección en el país más poderoso del primer mundo, donde esta enfermedad se vuelve símbolo potente de la decadencia de la sociedad capitalista.

El discurso que emplea Lemebel cuando habla del SIDA es comparable con la “historia negra” de la conquista, con la diferencia de que los españoles ahora son reemplazados por los norteamericanos y la población nativa por el homosexual pobre. Lemebel concibe a América Latina pre-SIDA como un territorio virgen, libre de esta última plaga que trae el colonizador, y a los homosexuales como seres que gozan de una identidad auténtica, no contaminada por el modelo importado:

La foto despide el siglo con plumaje raído de las locas, aún torcidas, aún folclóricas en sus ademanes ilegales. Pareciera un friso arcaico donde la intromisión del patrón gay, todavía no había puesto su marca. Donde el territorio nativo aún no recibía el contagio de la plaga, como recolonización a través de los fluidos corporales (1996: 23).

Pero Lemebel también enfrenta el tema del SIDA con un humor desafiante, describiendo esas “mil ocurrencias para conseguir

que [...] la amiga cero positiva [...] se ría de sí misma, que se burle de su drama” (58). La palidez de la enferma del SIDA se saluda con un: “¿Te queda regio el sarcoma linda!” (69), y el drama de la enfermedad se desafía y frivoliza con una serie de nombres que ayudan a sobrellevar el virus: “La María Sarcoma, La Mosca Sida, La Frun-Sida, La Lúsida, La Zoila Kapposi, La Sui-Sida, La Insecti-Sida, La Depre-Sida, La Ven-Sida” (61). También los funerales de las sidadas han cambiado drásticamente. Mientras que en los ochenta el ataúd era acompañado por unos pocos familiares tolerantes y “alguna loca camuflada de terno”, en los noventa las mismas locas hacen de su funeral “un tablao flamenco” y “una pasarela de la moda que se burla del sórdido ritual funerario”, porque “cualquiera no se despidе del mundo con ese glamour hollywoodense que se llevó a Hudson, Perkins, Nureyev y Fassbinder. Cualquiera no ostenta ese look de manchas leopardas, ese tatuaje sidado que no se destiñe, fijate” (1996: 75-76). En un lenguaje adornado de plumas y lentejuelas lingüísticas que ya de por sí advierte la presencia de un estilo y una estética loca que Perlonguer denominaría “neobarroso”, Lemebel se despidе de una decena de locas enfermas o ya muertas del SIDA³. El neobarroso de Perlonguer deviene en Lemebel un “barroquismo pobla”, una escritura que traviste con adornos excesivos la desnudez de la pobreza material de las locas y de una vasta capa de la sociedad marginada, aquélla que desmiente el mito del milagro económico chileno y la efectiva conversión de Chile en un país del primer mundo, a espaldas del resto del continente.

³ Perlonguer habla de la escritura neobarroca, particularmente aquella que se ha dado en Cuba, como un estilo eminentemente homosexual. Cuando esta escritura que traiciona la función puramente instrumental del lenguaje empieza a “chapotear” en el lodo del Río de la Plata donde se enfrenta con una tradición literaria hostil se convierte en neobarroso: “barroco: perla irregular, nódulo de barro” (1997, 101).

Es precisamente esta postura antigay, antimperialista y antineoliberal que le da un tono subversivo a la escritura de Lemebel. En el clima socio-político actual, en el cual los antiguos marxistas se convierten en postmodernistas y los homosexuales devienen gays, Lemebel se atreve a escribir desde una posición que hoy en día se podría definir como políticamente incorrecta. Es decir, en cuanto a la política de lo homosexual su escritura apunta a los límites de una política de identidad enraizada exclusivamente en la sexualidad, señalando que lo que hoy en día pasa por una distintiva identidad y sensibilidad gay es en realidad una serie de valores y gustos de las clases medias del primer mundo que han logrado imponerse como parte natural de una auténtica identidad gay. Esta imposición global de una identidad unitaria ha contribuido a la marginación y anulación de identidades homosexuales locales a lo largo del mundo. En el contexto de la cultura latinoamericana Lemebel hace hincapié en el contraste entre una discreta cultura gay que opera con pocos obstáculos dentro del sistema (neo)liberal y la cultura postmoderna, y una cultura transgresiva de las locas que opera fuera de la sociedad del *mainstream*, rechaza su moralidad y le devuelve una imagen invertida y paródica de sus valores y gustos que lleva al límite de la cursilería y la teatralidad.

Aunque, indudablemente, *Loco afán* posee una buena dosis de nostalgia de los tiempos cuando todavía existía una supuestamente auténtica identidad homosexual pre-gay y pre-SIDA y cuando “la mariconada chilena tejía futuro, soñaba despierta con su emancipación junto a otras causas sociales” (1996: 22), más que nostálgico, éste es un libro desafiante que politiza la homosexualidad y aboga por una identidad homosexual particular latinoamericana, confirmación de diferencia en un mundo moderno cada vez más uniformado. Si esta identidad auténtica y no contaminada por la influencia “foránea” constituye una propuesta viable en un mundo cada vez más híbrido y globalizado es una pregunta abierta a ser contestada en los años venideros.

Bibliografía

- Altman, Dennis. *The Homosexualization of America: The Americanization of the Homosexual*. New York: St. Martin's Press, 1982.
- Bersani, Leo. "Is the Rectum a Grave?" En Crimp, D. (Editor). *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*. Cambridge MA: MIT Press, 1988.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge, 1993.
- Casas, Francisco. "Mira que si te quise por tu pelo, ahora que estás pelona ya no te quiero". *El Canelo* 67 (octubre) 1995: 34-35.
- Gajardo, Alejandro. "Entrevista con Pedro Lemebel". *La Época* 2 de junio 1995.
- Iñiguez, Ignacio. "Entrevista con Pedro Lemebel: Pecar por ser diferente". *La Nación* 1 de octubre de 1996.
- Lafourcade, Enrique. "¡Serrat besado a la mala por escritor chileno!" *El Mercurio* 1 de diciembre de 1996.
- Lemebel, Pedro. *La esquina es mi corazón*. Santiago: Cuarto propio, 1995.
- . *Loco afán: Crónicas de sidario*. Santiago: LOM, 1996.
- Mansilla, Luis Alberto. "Entrevista con Pedro Lemebel. El ángel caído". *Punto final* octubre de 1996.
- Muñoz, Carlos. *Uruguay homosexual: Culturas, minorías y discriminación desde una sociología de la homosexualidad*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1996.
- Novoa, Loreto. "Entrevista con Pedro Lemebel. Lemebel se ríe del Sida: Es la defensa de los homosexuales". *La Época* 25 de septiembre de 1996.
- Perlonguer, Nestor. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1997.
- Risco, Ana María. "Escrito sobre ruinas". *La Nación* 18 de junio de 1995.
- Robles, Víctor Hugo. "History in the Making: The Homosexual Liberation Movement in Chile". *NACLA Report on the Americas* 31. 4 (1998): 36-43.
- Robson, Ruthann. "To Market, to Market: Considering Class in the Context of Lesbian Legal Theories and Reforms". En Raffo, S. (editor). *Queerly Classed*. Boston: South End Press, 1997.
- Seidman, Steven. "Identity and Politics in a Postmodern Gay Culture: Some Historical and Conceptual Notes". En Warner, M. (editor). *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Valdivieso, Jaime. "Saludable extremismo". *Punto Final* noviembre de 1996: 23.

Weeks, John. *Sexuality and its Discontents: Meanings, Myths and Modern Sexualities*. London: Routledge, 1985.

Weir, John. "Going in". En Simpson, M. (editor). *Anti-Gay*. London: Freedom editions, 1996.

MABEL MORAÑA

(Washington University, St. Louis - Estados Unidos)

La escritura del límite. Repetición, diferencia y ruina en Pedro Lemebel

Una mirada *in extenso* a la bibliografía existente sobre la obra de Pedro Lemebel deja la idea de que prácticamente nada queda por decir sobre un proyecto que, aparte de sus más evidentes aspectos lingüísticos, compositivos y temáticos, se caracteriza por abundar casi obsesivamente sobre sus propios fundamentos retórico-ideológicos. Desde sus *Incontables* relatos, publicados en 1986, hasta sus afortunadas incursiones en la crónica urbana y su menos exitosa exploración novelística, la obra de Lemebel ha estado definida por múltiples vaivenes. Sus textos oscilan, a veces frenéticamente, en un ritmo que va de la oralidad de la crónica radial a su versión (¿o *subversión*?) escrituraria, de los géneros literarios institucionalizados a las formas textuales más marginales o “bastardas”, de las variadas vertientes de la literatura “cultura” (en general, de lo que Lemebel llama “los saberes ilustrados” o “los saberes de catedral”) al coloquialismo provocador y mordaz de su “locabulario” (Richard, 50), de lo individual-contingente a lo colectivo-trascendente, de la experiencia al relato. La textualidad de Lemebel abre así un paréntesis carnavalesco (performativo, disruptivo, efímero, gozoso) tanto en la literatura nacional como en el imaginario conflictivo de la post-dictadura. Sin embargo, a pesar de los diversos registros discursivos y afinamientos temáticos, la continuidad de tono, motivos y escenarios, así como la búsqueda incansable de un lenguaje atrabiliario dedicado a horadar las convenciones del habla común, reducen con frecuencia el estilo del escritor chileno a un conjunto de recursos

previsibles es decir, a un manierismo que es, sobre todo, gestualidad autoparódica y signo del agotamiento postmoderno de los protocolos de comunicación y representación simbólica. La de Lemebel es una escritura que, en un mismo movimiento, explora y explota su *diferencia*, reproduciéndola incansablemente en el espacio de la literatura.

Al mismo tiempo perdidamente sentimental e implacablemente detractora de valores y principios dominantes, la prosa de Lemebel da una versión mundana, irónica y “auténtica” (sentida, personal y pretendidamente autobiográfica) del bien asumido provincianismo que caracteriza a la voz narrativa, rasgo que se cotiza bien en el mercado cultural transnacionalizado después de 1980, cuando lo diferencial, periférico, marginal y “plebeyo” (para decirlo con un término más propio de Néstor Perlonguer), pasan al primer plano del consumo simbólico. La literatura de Lemebel rompe la oscuridad de los espacios sumergidos del submundo chileno marcado por la pobreza, la promiscuidad y la desesperanza y los traduce al registro popular del melodrama, donde los claroscuros se combinan con una emocionalidad exhuberante que re-significa los conflictos sociales humanizándolos, otorgándoles un rostro verosímil y al mismo tiempo inesperado, un espacio, una voz.

El embarrado lenguaje del deseo

Estudiada como representación de sub-culturas urbanas, como articulación de agendas de género en el fragmentado y propicio espacio del post-boom, como reacción a las narrativas del neoliberalismo post-dictatorial, como crítica al triunfalismo del mercado global y como alternativa a la violencia epistémica del orden burgués, la obra de Lemebel tiene un indudable valor icónico que atrae adeptos y detractores que elaboran sus interpretaciones con un entusiasmo similar al que despierta, en otro registro, la narrativa de Fernando

Vallejo, quien a pesar de las indudables disparidades que lo apartan del escritor chileno, quizá podría ser considerado el compañero de fórmula de éste dentro del nutrido panorama de la literatura post-moderna latinoamericana.

En lo que sigue quiero sugerir otras claves de lectura —más críticas que descriptivas, más analíticas que celebratorias— para la aproximación a la obra de Lemebel, cuyos textos considero fundamentales para entender ciertas vertientes del imaginario latinoamericano actual. La escritura de Lemebel me impresiona, sobre todo, como un producto sintomático de las suturas que percibo en los niveles estéticos, éticos, eróticos y políticos, a los que he reducido estas reflexiones. En un estudio teórico ya publicado en el que realizo una aproximación al neobarroco, leo las extensiones transhistóricas de éste como una recurrencia del *accidentalismo* americano. Con este término designo la inserción, dentro de los paradigmas de universalismo occidentalista (sus valores, su racionalidad, su concepción de orden social y su utopía de homogeneización de los imaginarios), de elementos contingentes, anómalos, diferenciales, que aparecen como signos de todo lo encubierto, negado, marginalizado o subalternizado por la modernidad. Desde la aparición del paradigma barroco en la primera modernidad americana, el *accidentalismo* opone a la normatividad europeizante de la razón (imperial, primero; burguesa y liberal en contextos posteriores) la singularidad de subjetividades no normalizadas por los paradigmas dominantes de conocimiento y representación. El neobarroco se vale, para esto, de una estética *saturada y suturada*, proliferante, fuertemente afincada en la contingencia del detalle, del pliegue, que me parece pertinente evocar aquí como telón de fondo para el presente análisis.

Como es sabido, desde el siglo XVII, con un carácter rupturista, contracultural, mímico y reivindicativo, el barroco se expande hasta la actualidad articulándose a agendas emancipatorias de distinto carácter. Barroco y neobarroco son, en este sentido, modelos migrantes, transculturados, transhistóricos, que apelan a la espectacularidad de la sobresaturación estética, a la deriva de los significados y a

la concentración visual como manera de desautomatizar la percepción de lo real y afirmar la cualidad transgresora y potencialmente emancipatoria de *lo simbólico*. “El *performance* cultural del barroco consiste entonces, justamente, en el despliegue teatralizado de la *diferencia*” (Moraña, 3). “El planeta barroco” de que habla Gruzinski cubre en Latinoamérica desde El Lunarejo a Sor Juana, desde Cantinflas a Monsiváis, desde Sarduy y Perlongher hasta Lemebel. Su estilo singular se apoya, entre otros recursos, en la que Calabrese ha llamado “la estética de la repetición”, que se refiere no sólo al horror al vacío (el horror al silencio) y a la reincidencia casi letánica de temas y de imágenes, sino a la misma recurrencia histórica del modelo barroco: lo que Sarduy llamaba *retombée* (*relapse*) para referirse más que a un estilo, a un *ethos*, a un comportamiento social, cultural e ideológico.

Mi propuesta es que la obra de Pedro Lemebel se corresponde con el fenómeno de desaturación de la literatura y del arte: con el proceso, entonces, de su amaneramiento auto-paródico. El arte es, ante todo, artefacto, reciclamiento, pastiche, simulacro. En Lemebel, es la oralidad de la emisión radial reformulada como escritura, coqueteando con los protocolos del mercado y la ciudad letrada; es el erotismo homoerótico re-presentado como la estética (y la ética, como advierte Brad Epps) de la promiscuidad; es la (seu-do) biografía intimista de la crónica convertida en espectáculo; es el género documentalista ejercido como un escaparate donde el yo se re-articula en narrativas anti-épicas, individualistas y singulares, donde la saturación del lenguaje y la imagen sitúan al lector ante el abismo de la irrepresentabilidad del amor y la muerte, el deseo y la violencia, donde el lenguaje mira hacia el silencio.

De esta manera, la obra de Lemebel explora los límites de la representación en horizontes social y simbólicamente saturados de la (post)dictadura, donde sólo queda el presentismo de un *carpe diem* paródico, exento de cualquier forma de sublimidad o trascendencia, y el ejercicio obsesivo de la memoria que desde la negatividad del presente rescata la temporalidad abolida del pasado, que

sólo puede ofrecer una positividad inerte, creada por la necesidad de recuperación y de restitución. Podría decirse que la propuesta estética de Lemebel oscila deleuzeanamente entre *diferencia y repetición*: es una apuesta a la otredad, lo diferencial, impactante, alternativo, des-regulado del deseo-desde-el-margen y una reproducción hasta el cansancio de esos rasgos diferenciales, como si el peso de lo identitario (la *mismidad* en que se apoya la individualidad burguesa, la identidad colectiva que da base a la modernidad) no pudiera ser eludido como parámetro final, como muro de resistencia contra el cual se define lo-que-no-es, ya que, como indica Deleuze:

La diferencia no implica lo negativo y no admite ser llevada hasta la contradicción más que en la medida en que se continúe subordinándola a lo idéntico. El primado de la identidad, cualquiera sea la forma en que ésta sea concebida, define el mundo de la representación. Pero el pensamiento moderno nace del fracaso de la representación, de la pérdida de las identidades y del descubrimiento de todas las fuerzas que actúan bajo la representación de lo idéntico. El mundo moderno es el de los simulacros (15).

La promiscuidad homoerótica que pinta Lemebel implica una estética de *desidentidad* a la que me referiré más adelante: la búsqueda de *lo mismo* en *lo otro*, el enfrentamiento de la otredad en el uno, de lo igual en lo alterno. Supone, en ese sentido, un movimiento continuo que no puede eludir el campo delimitado de la semejanza. El intercambio o la supuesta variación de espacios, individuos, sentimientos o actos, es superfluo. Cada nueva experiencia es, en esencia, repetición de otras anteriores. Lo que importa es la superabundancia de *lo mismo*, la universalidad que habita en lo accidental, singular, contingente, y que está allí para ser develada.

Como es sabido, Deleuze encuentra, desde la perspectiva nietzscheana, similitudes entre el *hábito* que implica toda repetición y las particularidades de la *memoria*, otro de los temas frecuentes en Pedro Lemebel. En ambos casos, el individuo está guiado por la voluntad –por el deseo– de extraer algo nuevo de lo ya conocido.

Es necesario, para eso, que el yo se desdoble en otro que contempla al yo que reincide en su búsqueda de lo mismo, en el placer de perderse o encontrarse en el otro, y de recordar. “Por este camino –dice Deleuze– la repetición es el pensamiento del porvenir: se opone a la categoría antigua de la reminiscencia y a la categoría moderna del *habitus*” (30). Repetir es pensar el futuro, re-construirlo a partir de la vivencia insaciable del presente, que de este modo se trasciende a sí mismo.

El revés de la foto o la modernidad en negativo

Mi segunda propuesta es que en su filiación con el *neo-barroso*, la estética de Lemebel se apoya en esa *negatividad* de aguas revueltas de que habla Osvaldo Lamborghini y que ilustra también la obra de Perlongher: esa prosa *negativa*, embarrada, que contamina el espacio preservado de la alta literatura con una estética disonante, de ecos arcaicos y resonancias anómalas. Al hablar de negatividad me refiero, apenas, al negativo fotográfico, que revela de manera preliminar, oscura e invertida, el objeto de la representación.

Coincidentemente, una cita que no por casualidad se basa en la comunicabilidad relativa de la imagen fotográfica ilustra lo anterior, aunque la idea de negatividad que maneja sólo muy parcialmente se corresponde con la acepción literal a la que este texto parece apuntar. Refiriéndose al contexto político de 1973, “La noche de los visiones (o la última fiesta de la Unidad Popular)” describe así una reunión popular en los límites de la urbe:

De esa fiesta sólo existe una foto, un cartón deslavado donde reaparecen los rostros colizas lejanamente expuestos a la mirada presente. La foto no es buena, pero salta a la vista la militancia sexual del grupo que la compone. Enmarcados en la distancia, sus bocas son risas extinguidas, ecos de gestos congelados por el flash del último brindis [...] La foto no es buena, está movida,

pero la bruma del desenfoque aleja para siempre la estabilidad del recuerdo. [La] foto no es buena, no se sabe si es blanco y negro o si el color se fugó a paraísos tropicales... La foto no es buena, la toma es apresurada por el revoltijo de locas que rodean la mesa, casi todas nubladas por la pose rápida y el “loco afán” por saltar al futuro. Pareciera una última cena de apóstoles colizas, donde lo único nítido es la pirámide de huesos en el centro de la mesa [...] Tal vez la foto de la fiesta donde la Palma, es quizás el único vestigio de aquella época de utopías sociales, donde las locas entrevieron aleteos de su futura emancipación... la foto de las locas en ese año nuevo se registra como algo que brilla en un mundo sumergido. (1996: 16-22)

La atmósfera a la que remite la foto desenfocada y borrosa entrega al lector una imagen certera de la pérdida y la desesperanza. Esta “última cena” remite a seres transidos de patetismo tanto en la instancia previa de la creencia (la utopía es un deseo, un salto hacia el futuro) como en la realidad posterior del desencanto y la derrota. A medida que la crisis de *lo político* se traduce en el derrumbamiento de *lo social*, la utopía se desvanece en los imaginarios populares, dejando en su lugar un sentimiento inaprehensible de impotencia y tristeza. La pérdida es, básicamente, irrepresentable, salvo en la estética del vestigio, donde lo residual, fragmentado, borroso, ocupa el primer plano de la percepción y del recuerdo: los huesos apilados sobre la mesa son una referencia escalofriante al “fin de fiesta” de la Unidad Popular, el resultado de la masacre expuesto pornográficamente como un desafío para la acción colectiva y la imaginación histórica. Son a la vez, entonces, testimonio de miseria y de ruina, son desperdicio, pérdida, despojo. Y en esa misma atmósfera, los rostros desleídos, la representación que sólo permanece como evidencia de lo irrepresentable, metaforiza la erosión de las identidades colectivas, el fracaso de las estrategias de (auto)reconocimiento social en un espacio colectivo del cual se esfuma el sentimiento de lo comunitario, y donde las identidades persisten solamente afantasmadas.

En el capítulo titulado “Bodies in Distress. Narratives of Globalization” del libro *The Decline and Fall of the Lettered City*, Jean

Franco, una de las más entusiastas canonizadoras de Pedro Lemebel, sitúa sus referencias a la obra del autor chileno en el apartado correspondiente a “Disidentifications”. Franco persigue en la obra de Lemebel el proceso transformativo que se va produciendo a través de una discursividad travestida, tanto performativa como literaria, que parte de la experiencia de *Las Yeguas del Apocalipsis*, donde Lemebel y Francisco Casas teatralizan la transgresión de las categorías de género, clase y raza como modo de parodiar y desestabilizar los valores y rituales del orden burgués, y llega hasta los textos más recientes, donde el desbocado deseo de las primeras crónicas (*La esquina es mi corazón*) se va domesticando poco a poco. En todo caso, desde el comienzo la ciudad sirve como escenario para el despliegue de deseos ilícitos, prácticas extremadas e impactantes, lenguajes e idelectos que hacen explícito lo prohibido y lo familiarizan, confiriendo a la escritura literaria y al performance cultural un valor simbólico liberador. Las identidades, que gestionadas desde las instituciones del Estado ayudaron a definir el proyecto burgués de la modernidad, la noción de progreso, los mitos del orden, la armonía y el consenso social, que caracterizaron al republicanismo liberal desde el origen mismo de la nación-Estado, se disuelven ahora, bajo los efectos de la desintegración postmoderna, en los rituales del disfraz, la parodia, el melodramatismo, la farsa y la ironía.

Alegorizando esa realidad caleidoscópica y destotalizada, el mundo de Lemebel está compuesto por una cadena interminable de amantes fugaces, de espacios des-centrados, clandestinos, promiscuos, de encuentros e intercambios irremediamente melancólicos, de anécdotas minúsculas, donde el paisaje ciudadano aparece poblado de espectros, donde el centro sólo habla a través de sus márgenes, donde la urbe es menos que la suma de sus deshechos. La estética de Lemebel es, entonces, como el concepto mismo de la perla deforme –barrueca– (que está en el origen etimológico del término *barroco*), el *performance* de lo irregular, lo carente, saturado, híbrido, palimpsestico, impuro, residual, imperfecto. Fiel a los fundamentos del modelo originario, el neobarroco opera como “un

foro proliferante [...] que nombra lo que carecía de denominación y califica lo incalificable. El sentido barroco es así translaticio, catacrético, transicional, espúreo, anamórfico” (Moraña, 17).

Más que a la construcción de tramas, personajes o escenarios narrativos, la prosa de Lemebel, cronística o ficcional, apunta a la articulación de **posiciones de sujeto** que podríamos llamar *post-identitarias*: un pastiche de estereotipos, reincidencias del yo, espacios y motivos definitivamente hibridizado que se lee como un exilio definitivo del sujeto con respecto a las certezas de la modernidad (a las ideas monumentalizadas de nacionalidad, ciudadanía, productividad, orden social, familia, buenas costumbres). “Poética de la desterritorialización” llamó Perlongher al barroco, estilo *-ethos-* que corre siempre en busca de su límite. Dicho de otro modo: contra la máquina de guerra de la modernidad, el neobarroco opone la máquina de subjetivación basada en la re-producción constante de un deseo insatisfecho a través del cual podemos reconocer los “pequeños ritmos sociales” de que habla Guattari, o sea los “agenciamientos colectivos” que existen dispersos e invisibles *-invisibilizados-* en el cuerpo social.

La escritura como ruina

Propongo, entonces, que las claves para la lectura de esta literatura, de Sarduy a Perlongher, de Lamborghini a Lemebel, pasan principalmente por las nociones de *diferencia* y *ruina*. Lo *diferencial*: lo que sobrevive y permanece en una existencia fantasmática, desplazada, fuera de lugar. *Ruina*, en el sentido benjaminiano que combina la ilusión de perdurabilidad y la de deterioro, ruina como lo echado a perder, lo que conlleva el sentimiento de duelo y la experiencia de la pérdida en un mundo post-sagrado, post-identitario, post-aurático, donde las antiguas monumentalidades de la modernidad sólo pueden vivir como reliquia o vestigio melancólico. El

arte, entonces, pierde –(ar)ruina– su valor de culto y des-seculariza su significado trascendente. El arte y la literatura permanecen con una presencia des-auratizada o, para usar el término de Adorno, *des-artificada*. El arte es artefacto, operador simbólico, instrumento travestido, simulacro.

Creo que este es el borde donde se sitúa la obra de Lemebel que hoy por hoy parece reflexionar sobre sus propios límites. La notoria recurrencia temática y la reiteración estilística, la insistencia sobre los tópicos de memoria histórica, corporalidad, promiscuidad homoerótica, ciudad oculta, pueden leerse como una forma más de la “estética de la repetición” que mencionaba antes. Al mismo tiempo, inevitablemente, apuntan también a la melancolía que siempre produce la visión de la ruina: la nostalgia de una completitud quizá imposible y hasta indeseable, de una inserción frustrada en algo que trascienda los límites cercanos e infinitos de la individualidad, de una literatura que aparte de registrar la pérdida o la ausencia, invoque nuevas presencias posibles, nuevas utopías de emancipación y reagrupamiento social.

Tanto en la literatura de Lemebel como, curiosamente, en el *ethos* del mercado, el motor es el mismo: el deseo insatisfecho es el que garantiza el consumo del otro, de *lo otro*.... Por eso toda promiscuidad es, en última instancia, onanista: entre todos *los otros* –intercambiables, múltiples– lo único que permanece es el *yo* que se busca a sí mismo en el espejo de la alteridad. En el tránsito proliferante, neobarroco, de la promiscuidad, la mismidad es lo único que se mantiene, se sostiene, se reconfirma, se auto-legitima. La repetición, que ha despertado frecuentes críticas a la obra de Lemebel, se entiende aquí, entonces, como la persistencia de una estética que reflexiona sobre sí misma, y que, como en el último Perlongher, explora sus fronteras, es decir, el peligro de que se produzca el agotamiento del modelo enfrentando así a la escritura –al sujeto–, a la ausencia de todo significado y de todo mensaje. En Perlongher el modelo que sus textos ilustran encuentra su límite no sólo a nivel estilístico sino en la representación, generalmente celebratoria, de

dinámicas transgresoras que el escritor argentino define bien en *El negocio del deseo. La Prostitución Masculina en Sao Paulo* (1987) —y que pueden resumirse como el elogio de “la errancia, la deriva y el extravío callejeros, el mundo de la noche, el nomadismo, el riesgo, la desterritorialización e incluso la promiscuidad de calles y cuerpos” (Epps, 152)—, cuyo estrepitoso derrumbe, como consecuencia del SIDA, Perlonguer elabora en sus escritos más tardíos. El consumo del otro parece resolverse en un canibalismo por el cual el deseo se vuelve contra el cuerpo que lo produce y lo sacia en un ciclo —en un círculo— vicioso que sólo se cancela con la muerte (en palabras de Tomás Moulián, “el consumo me consume”). La identidad que encuentra su cifra en la insatisfacción proliferante de pronto se subsume en el silencio, como si el mercado, saturado de signos y repleto de virtualidad, ya no pudiera o no quisiera absorber más de lo mismo, y se aprestara a nuevos devenires.

Creo que en la obra de Lemebel hay, sin embargo, una línea de fuga, que es la que me interesa rescatar: la que conduce de la noción de *diferencia* a la de *desigualdad*, la que detrás de lo individual, repetitivo, letánico y siempre, en última instancia, solitario, percibe la presencia afantasmada de la comunidad, la que advierte a través de lo estético, lo ético, lo erótico, formas inescapables de *lo político*, relaciones de poder que abarcan y sobrepasan lo sexual y lo social. En la obra de Lemebel lo post-identitario no es post-ideológico. Aunque hay una evocación melancólica y des-auratizada de la política, *lo político* como conjunto de intercambios, proyectos y movilizaciones inorgánicas, no necesariamente institucionalizadas y quizá discontinuas, que atraviesan y trascienden lo individual y contingente y pueblan los suburbios de la comunidad, se mantiene, no sólo como ruina, sino como horizonte. Valdría la pena seguir al menos esta línea con una lectura vigilante, para determinar hasta qué punto el deseo insatisfecho no co-opta en algún punto la conciencia de clase, hasta qué punto los amantes proletarios, lumpen, marginales, periféricos, subalternos, no son consumidos también por la dinámica deseante que, siguiendo la lógica implacable del mercado, confiere a

casí todo el estatuto de mercancía simbólica destinada a una circulación que nunca se produce al margen de las relaciones de poder.

* * *

Bibliografía

- Bianchi, Soledad. ¿La insoportable levedad...? Imágenes y textos, postdictadura y modernidad en Chile. Documento de trabajo 21. Santiago: Centro de Investigaciones Sociales, Universidad Arcis, 1996.
- Blanco, Fernando (Editor). *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago: LOM, 2004.
- Cárcamo-Huechante, Luis E. "Hacia una trama *localizada* del mercado: Crónica urbana y economía barrial en Pedro Lemebel". En *Más allá de la ciudad letrada. Crónicas y espacios urbanos*. Boris Muñoz y Silvia Spitta (editores). ILLI: Biblioteca de América, 2003. 99-115.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- Epps, Brad. "La ética de la promiscuidad: reflexiones en torno a Néstor Perlongher". *Iberoamericana* V, 18 (2005). 145-162.
- Franco, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin American in the Cold War*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- Herlinghaus, Hermann (Editor). *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago: Cuarto Propio, 2002.
- Lemebel, Pedro. *Incontables*. Santiago: Ergo Sum, 1986.
- . *La esquina es mi corazón. Crónica urbana*. Santiago: Cuarto Propio, 1995.
- . *Loco afán. Crónicas del sidario*. Santiago: LOM, 1996.
- . *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales*. Santiago: LOM, 1998.
- . *Tengo miedo torero*. Santiago: Planeta, 2001.
- . *Zanjón de la Aguada*. Santiago: Planeta, 2003.
- Moraña, Mabel. "Baroque, Neobaroque, Ultrabaroque: Disruptive Readings of Modernity". *Hispanic Baroques: Reading Cultures in Context*. Nicholas Spadaccini y Luis Martín Estudillo (Editores). Nashville: Hispanic Issues, 31. Vanderbilt UP, 2005. Se cita aquí por la versión en castellano, inédita.
- Moulián, Tomás. *El consumo me consume*. Santiago: LOM, 1998.
- Richard, Nelly. "como una tiara de rubíes en la cabeza de un pato malandra..." Una conversación con Pedro Lemebel. *Revista de Crítica Cultural* 26 (Junio 2003) 50-54.

ANEXO

Entrevista a Pedro Lemebel

FERNANDO A. BLANCO

Una ironía que es el sí pero no tanto...¹

FERNANDO BLANCO: Una de las reducciones a las que se ha sometido tu obra es la de posicionarla en la ecuación homosexual. Esto es, el facilismo de agregarle a tu voz el sarcasmo, la ironía o simplemente el SIDA como términos equivalentes al de una experiencia límite o marginal, como si fuera una episteme exclusiva de los homosexuales. Otra es la de anular el padecimiento por medio del humor. ¿Cómo lees tú tu *Loco afán* en estos dos escenarios? Estamos frente a una escritura que pone en abismo el síntoma al igual que en el trabajo de Bellatín, como en *trompe l'oeil* que va en contra de su invisibilización.

PEDRO LEMEBEL: Yo creo que es complejo porque el SIDA, digamos, ha sido estallado hacia múltiples escenarios donde su puesta en escena es a veces piadosa, a veces gloriosa y equivale también a decir que existe un mercado de la enfermedad, uno de esa misericordia y también que existe un lugar en la academia desde donde se puede mirar el SIDA como un objeto de análisis, como una metáfora como han hecho algunos escritores, pero también como un chiste. Un chiste como le dicen los travestis pobres acá en Latinoamérica: te pegaste el chiste, te pegaste la *gracia*. Eso tiene que ver con una construcción local de contención a la enfermedad. Tiene que ver con puestas en escena de estrategias, también tercermundistas, como formas de salvataje frente a una agresión que en primer término fue colonizadora. Colonizadora del deseo homosexual en los ochenta navegando hacia una

¹ A propósito de la publicación de *Loco Afán* en España. Entrevista realizada en Santiago de Chile 21 de mayo, 2005-2009.

dignificación de la poluta, de la mancha. La mancha de la plaga. Una de esas estrategias, a lo mejor, es el humor, no, no es el humor, no, no es el sarcasmo, es la ironía. Una ironía que es el sí pero no tanto, es el no pero puede ser, esa ironía que es el último tramo de la cortina por descorrer. Más bien una forma de seducción, a veces filuda, pero tiene un gesto amoroso. La ironía en el abecedario local chileno, coliza chileno, es también un silabario, un código, un código minoritario para enfrentar, sobretudo al ser humano que a veces es homofóbico, en ese rasgo de seriedad que deviene golpe, que deviene homofobia, que deviene crimen. O de simplemente una descalificación marcada con la sigla de lo políticamente correcto. En realidad también, a esto que le puedo llamar ironía, por aprontar una palabra, creo que no solamente está presente en *Loco Afán* como un escudo frente al SIDA, sino que también está en otros libros. Está presente en *De Perlas y Cicatrices*. Es un poco como un repelente al neoliberalismo, al fascismo. Es una ironía que se vuelve más barroca en la esquina, le pone un espejo a la sonrisa que esconde una culpa o un pecado. No es solamente usado como antídoto.

FB: Mucho se ha dicho de la excesiva presencia de Lemebel en los medios. ¿Es un riesgo la sobreexposición?

PL: Por supuesto que es un riesgo estar en el filo, digamos, de una exposición un tanto pública. Por supuesto, también a veces es estar en lugares menos garantizados por el sistema, por decirlo de alguna manera. Ese vértigo tiene que ver con un discurso político que puede estar en la escritura latiendo atrás. Creo que ese riesgo ha sido de alguna manera como una provocación, me funciona como un desafío. Uno que se enfrenta a lo políticamente correcto, y que yo entiendo como una venia o un permiso que se me da para existir. Lo entiendo como un permiso de "extravagancia". Ahí es cuando hablamos de tener un lugar. Es como la mano que me hace cariño, un cariño conciliador, apaciguador, un cariño remunerado.

FB: ¿Cuáles son los puntos de contacto entre la historia patria y la experiencia amorosa homosexual que trabajas en tus textos? En particular, en *Tengo miedo torero*, como dices tú, "...En los bordados, en la trama...".

PL: Yo creo más bien que puede ser como una “metaforización” de una cabeza peregrina. Pero más que “atontonar” de encajes la historia de Chile, más que eso, es un detalle el que ocurre. Es un enmascaramiento al revés, al contrario, con una poética amatoria, cómo la del romance guerrillero logra salirse de sí por medio de un determinado acontecimiento ocurrido en este país, como fue el atentado. Esto es lo que transforma a La Loca en un circo travesti. Y así también el guerrillero le permite tener otro diálogo en la historia, con respecto a su cabeza educada en el marxismo. Entonces yo creo que esas son las apuestas en pérdida o a la pérdida que hace cada uno de los personajes de la novela. Todo en la novela, la historia, la historia, su historia se entiende de antemano, desde el comienzo como una pérdida, como en el amor, donde a pesar de que te dicen que no y que no... y sin embargo, igual (La Loca) “lo compra”. Desde esa mirada la novela tiene esa carga quizás, y también tiene algo de la radiografía fatal de Chile.

FB: Pero también es una novela de secretos, secretos de todos los personajes y también de sus narradores.

PL: Sí, pero tiene que ver con la construcción de la novela. Es una novela escrita en un allá. En términos fílmicos, es alguien que ve, a través de alguien que ve. Lo que hay allí es un caleidoscopio de ojos, los del escritor, los del narrador y los de La Loca, que ve tan bello al chico sin gracia del frente. El mirar produce un sentimiento hacia él que pasa por todos esos lugares.

Por ejemplo, al pensar en lo de la Sara Montiel. Yo no sé mucho de ella, no sé tanto, pero creo que la puedo ver a la distancia como una fotografía del homosexual o de los homosexuales. A lo más como la vida de uno de los presidentes de derecha homosexuales de Chile. Claro, como el caso de Jorge Alessandri. Son voyyeristas que van a la Naxos, o la Queen o a la Bunker, tiene por las locas más fuertes, más evidentes, una especie de simpatía como lejana. Me asusta pero me gusta. Tienen un poco esa demonización que carga la loca, la pobre loca, la estigmatizada loca. Quizá el único lugar más libertario de esta neo-mutación de lo gay, que no está tan cargada de esa pesantez histórica, militante, reflexiva en términos de tener que ser inteligente porque eres Loca. A la mujer le pasó eso mismo. Tenía que probar su capacidad por sobre su cuerpo.

FB: ¿Cómo negocias la clase social en la novela y en tu trabajo como activista? Existe un diálogo entre generaciones representado por La Loca y el *chico del frente*².

PL: Yo creo, Fernando, que este asunto es dual en la manera en que se plantea. Después del pasivo y el activo, ahora son La Loca y el gay. También puede ser que el pasivo es el gay y el activo sea La Loca, otra voltereta de este trapecio, como ocurre en algunas partes de la novela. Uno no sabe lo que se da en la calle. Pero en esos términos absolutamente duales, habría que pensar en un estallido de esa posibilidad que, claro, no solamente abarca al universo gay, gay-asumido, militante, fuera del clóset; también abarca a otras identidades, los más jóvenes quizá en la producción de su sexualidad. En esa etapa puede estar incluida la homosexualidad y ellos la transitan como si pasaran por un puente. Pero también creo que es interesante rever este asunto de las totalizaciones, gay-loca, desde estas otras sexualidades por venir. Son sexualidades que se colorean de homosexualidad, dependiendo evidentemente de su desear, de su desesperanza. No quedan como un discurso político fosilizado en su legalización. Lo que se echó a andar con las movilizaciones de lo político-gay fue una transformación que evidentemente tiene que seguir su curso. A veces en algunos casos fue una liberalización de las posibilidades del género. Los jóvenes tampoco se pueden catalogar de gay, de homosexuales, de locas, porque tienen muchas más posibilidades, y también porque optan. Son muchas posibilidades que el antiguo dualismo gay, loca-gay, es otro espectro, es otro espejo. Ellos nacen fuera del clóset. Es muy bonito como forma de expresión, ¿no?, libertaria de su erótica, de su homoerótica. Pero también ocurre que hay una especie de mutilación también, por intermedio de una cierta frialdad frente a todo, de todo. Como que hasta el encuentro que ellos pueden tener con un gay estaba previsto en la novela que leyeron a los veinte años en el colegio De La Salle.

² La expresión se refiere doblemente a un militante del Frente Patriótico Manuel Rodríguez y a la expresión de desconocimiento de un vecino cualquiera.

FB: ¿Qué opinión tienes respecto a la sobreexposición o a la supuesta falta de reconocimiento literario con que se califica parte de tu obra?

PL: Con respecto a mi poco reconocimiento en la Puta Madre Patria creo que les agradezco que ellos esperen mayor reconocimiento, pero a mí me basta con este semi clandestino claro-oscuro mariperrear.

* * *

