

LAS CRÓNICAS DE PEDRO LEMEBEL: UN MAPA DE LAS DIFERENCIAS

ANDREA OSTROV

Las crónicas de Pedro Lemebel, difundidas primero a través de distintos medios de comunicación (diarios, revistas, radio), componen hasta ahora los siguientes libros: *Incontables* (Ergo sum, 1986); *La esquina es mi corazón. Crónicas urbanas* (Cuarto propio, 1995); *Loco afán. Crónicas de sidario* (Lom, 1996) y *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales* (Lom, 1998). En este ensayo voy a considerar en particular *Loco afán*, con el propósito de desplegar algunas de las múltiples y variadas cuestiones que plantea, proponiendo herramientas teóricas a mi entender pertinentes para disparar preguntas e interrogantes que no clausuren un sentido sino que por el contrario multipliquen las posibilidades de lectura, los ángulos de abordaje.

I

Por lo menos tres de los subtítulos de cada uno de los libros de Pedro Lemebel incluyen la denominación de "crónicas". Vaya entonces una breve reflexión al respecto. La "crónica", género entre literario y periodístico adquire, en la historia de la literatura latinoamericana, múltiples y variadas manifestaciones. En primer

lugar, es necesario recordar que las *Crónicas de Indias* constituyen el primer corpus de escritura referido a América después de la conquista, escritura cuyo objetivo es informar a la corona acerca de las características de los "nuevos" territorios y de los acontecimientos de que son escenario. Siglos más tarde, la crónica se convierte en un género periodístico donde los rasgos de brevedad y actualidad confluyen en una escritura elaborada que establece inevitablemente vinculaciones con lo literario. Hacia fines del siglo XIX y primeras décadas del XX, la crónica es ampliamente cultivada por los principales escritores modernistas y vanguardistas: Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera, José Martí, César Vallejo. En la actualidad, la denominada "crónica urbana" constituye un tipo de escritura vinculada con los espacios urbanos modernizados que intenta dar cuenta de la multiplicidad y de la complejidad que caracterizan su entramado social y cultural. Ahora bien, desde el punto de vista etimológico, en español hay dos palabras —provenientes de raíces latinas diferentes— que designan la ciudad: *urbs* y *civitas*. La primera refiere a la ciudad en tanto espacio físico, conjunto de edificios, calles, paisaje, infraestructura, *urbs* —urbe— designa, en principio, la estructura material de la ciudad. La palabra *civitas* en cambio, alude a la ciudad en tanto forma de vida, organización institucional, relaciones sociales, prácticas cotidianas, sistemas de simbolización, religión, gobierno, etcétera. Es decir que en rigor la *civitas* no se refiere a una materialidad espacial sino a la organización de los modos en que un determinado espacio es habitado. A partir de esta distinción me interesa destacar que las crónicas urbanas de Pedro Lemebel se instalan precisamente en el punto donde la *urbs* y la *civitas* resultan mutuamente determinantes: los textos establecen permanentemente una tensa vinculación entre la periferia y los barrios pobres de Santiago de Chile y ciertas prácticas sexuales marginales que transcurren en esos espacios: la homosexualidad, el travestismo, la prostitución masculina. La confluencia de la periferia y de lo marginal o minoritario —si acordamos en

referir estos términos a la *urbs* y a la *civitas* respectivamente— en la escritura urbana propone un mapa otro de la ciudad donde, en términos de Lucía Guerra, se subvierten "no sólo las normas impuestas por la moral dominante, sino la cartografía misma del espacio urbano".¹

2

Antiguamente, la fundación de una ciudad implicaba en primera instancia el trazado de su perímetro y la construcción de murallas que delimitaban y defendían ese espacio *civilizado*, preservando la identidad de ese territorio: "El efecto que obtiene esta clausura no es el encierro de los habitantes de la ciudad, sino la expulsión de lo externo más allá del ámbito de lo significativo".² De manera que la línea perimetral sobre la que se erige la muralla constituye un límite tanto material como simbólico que separa el adentro y el afuera en función de una racionalidad evidentemente constituida en el adentro: el afuera será el espacio de lo irracional, lo ininteligible, lo arrojado de sí, del cuerpo propio. La eficacia simbólica de la línea perimetral radica entonces en la delimitación clara de la identidad del mundo interno frente al devenir del caos externo. En las ciudades modernas, sin embargo, la periferia constituye una zona intermedia que borrona la división nítida entre el adentro y el afuera de manera que estos dos espacios, simbólicamente diferenciados, se superponen, se con-funden.

- 1 Lucía Guerra, "Ciudad neoliberal y los devenires de la homosexualidad en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel", *Revista Chilena de Literatura* 56, p. 83.
- 2 Rosalba Campra, "La ciudad en el discurso literario", *Syc*, N° 5, Buenos Aires, 1994, p. 24.

3

La escritura de la crónica urbana se constituye a partir de un desplazamiento por el espacio de la ciudad. Este desplazamiento posibilita, de acuerdo con María Julia Daroqui, el trazado de una cartografía particular del espacio ciudadano.³ Si aceptamos, con Michel de Certeau, que no solamente todo recorrido presupone un espacio sobre el que se realiza, sino que además ese mismo recorrido *produce* un espacio en la medida en que lo recorre,⁴ en las crónicas de Pedro Lemebel la escritura de la ciudad re-funda el espacio urbano, lo re-construye, reconfigura el mapa de la ciudad al tiempo que lo escribe. La crónica urbana constituye entonces una operación de espacialización por medio de la escritura que delinea *otro* mapa, que traza otra cartografía –no oficial– del espacio ciudadano. La escritura de la crónica se detiene en el reverso, en el “negativo”, en el margen o el afuera que, expulsado del centro, sostiene sin embargo la identidad *mostrable* del adentro: “la escritura del cronista informa una realidad que puede transformar la lectura de la *polis* y amenazar sus preconcepciones y fundamentos”.⁵ Se trata, en definitiva, de una escritura que hace visible la diversidad, la multiplicidad, la diferencia, “ante las fuerzas niveladoras que tienden a suprimirla o domesticarla”.⁶ El gesto escriturario de la crónica intenta fisurar –en términos de Lucía Guerra– la totalidad de sentido que homogeneiza las diferencias al reunir las bajo un único argumento significante: “La mirada del cronista

3 María Julia Daroqui, “La crónica literaria de fin de siglo en América Latina”, (Inédito).

4 Michel De Certeau [1980], *La invención de lo cotidiano. I: Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2000, p. 109.

5 Marta Contreras, “Las ciudades poéticas y la crítica urbana”, *Revista de Crítica Cultural* 14, 1997, p. 61.

6 Juan Gelpi, “Sujeto y cultura urbana. (Octavio Paz, Elena Poniatowska y José Joaquín Blanco)”, *Revista de Crítica Cultural* 14, 1997, p. 56.

ambulante en *La esquina es mi corazón* se detiene precisamente en estas figuras para mostrar el contrasello de la utopía neoliberal, todo aquello que el proyecto económico ha relegado a la categoría de desperdicio y desecho”.⁷ Si en *La esquina es mi corazón* prevalece el mapeo de los circuitos libidinales de la homosexualidad proletaria, con lo cual ciertos espacios de la ciudad se resignifican en tanto pasan a constituir puntos relevantes de una cartografía de los intercambios homosexuales (parques, baños públicos, cines, estadios de fútbol, etc.); en el caso de *Loco afán* el territorio espacializado en las crónicas corresponde a la prostitución travesti infectada por el Sida.

4

La categoría de “género” resulta, en este punto, una herramienta teórica insoslayable para pensar la figura del travesti. Uno de los aportes más contundentes en teoría de género es formulado por la filósofa norteamericana Judith Butler, quien reformula la noción de identidad que atraviesa la cultura de Occidente.⁸ Según esta autora, en nuestra cultura ha predominado hasta el presente una noción de identidad que tiene anclaje en una correspondencia directa entre el cuerpo biológico, el género y la elección de objeto sexual. Es decir, dado un cuerpo biológico determinado, con determinados rasgos anatómicos, a este cuerpo sexualmente macho o hembra le correspondería “naturalmente” una serie de rasgos psicológicos que conformarían la subjetividad masculina o femenina respectivamente. Por ejemplo, a un cuerpo anatómicamente masculi-

7 Lucía Guerra, *op. cit.*, p. 85.

8 Butler desarrolla las ideas expuestas en este punto principalmente en *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York, Routledge, 1990.

no "corresponden" –supuestamente– rasgos tales como valentía, agresividad, fortaleza, inteligencia, es decir, aquellos rasgos que conforman el prototipo de lo que se entiende por subjetividad masculina. En cambio, a un cuerpo anatómicamente femenino deben acompañarlo rasgos tales como la ternura, el "instinto" maternal, la capacidad de sacrificio, el sentimentalismo, la intuición, etcétera; vale decir, los rasgos que conforman el prototipo ideal de mujer. Se entiende por género, entonces, ese conjunto de cualidades psicológicas, inclinaciones, conductas, preferencias, capacidades, que se adjudican a los distintos sexos en forma excluyente y se suponen naturalmente ligados a la diferencia sexual anatómica. Luego, las características psicológicas de cada uno de los géneros conducen "por naturaleza" a la práctica de la heterosexualidad, es decir, a la elección de un objeto heterosexual. La supuesta "naturalidad" de la correspondencia *sexo=género=elección sexual* le confiere a ésta un carácter normativo que, en términos de Butler, relega al dominio de la abyección todo cuerpo que no encarne de manera apropiada la coherencia entre estos tres términos que se postula como pilar de una determinada noción de identidad pensada en términos unívocos, esencialistas, por consiguiente estáticos e inmodificables.

Teniendo en cuenta lo expuesto hasta ahora, se hace evidente la dimensión extremadamente contestataria que la figura del travesti representa en relación con esta noción tradicional de identidad. El travesti jaquea la fijación de la identidad concebida como coherente y unívoca: el cuerpo travestido cuestiona la coherencia normativa y encarna en su lugar una ruptura, un hiato entre el sexo, el género y el objeto sexual. Pero este hiato, esta supuesta incongruencia pone en cuestión precisamente la naturalidad de la correspondencia *sexo=género* y exhibe, por el contrario, una vinculación arbitraria entre estos términos, poniendo en evidencia la dimensión de construcción cultural de las subjetividades generizadas. Es decir, si un cuerpo biológicamente masculino puede encarnar una

identidad de género correspondiente, en principio, a uno femenino, esto significa que no existe ligazón natural de ningún tipo entre el sexo y el género sino que por el contrario se trata de una correspondencia establecida y normativizada por la cultura.

5

La normativización de la coherencia sexo = género = heterosexualidad resulta determinante para la categorización jurídica de los cuerpos y de las prácticas sexuales en términos de legitimidad por un lado, y para la sanción de los cuerpos como instancias culturalmente inteligibles, por otro. En este sentido el sintagma utilizado por Lemebel en referencia a la gestualidad *loca* adquiere un peso altamente significativo: "La foto despide el siglo con el plumaje raído de las locas aun torcidas, aun folclóricas en sus *ademanes ilegales*".⁹ Si el cuerpo sexuado no constituye una instancia "natural", resultará en cambio significativo de un relato, letra, soporte material del texto de una ley evidentemente social. "Del nacimiento a la muerte, el derecho se 'apropia' de los cuerpos para hacerlos su texto, [...] los transforma en tablas de la ley, en cuadros vivos de reglas y costumbres, en actores del teatro organizado por el orden social".¹⁰

Es claro entonces por qué la figura del travesti constituye, en términos de Nelly Richard, una instancia de subversión fulminante de los sistemas de categorización unívoca de la identidad normativa.¹¹ El travesti es en sí mismo una subversión, un cuestiona-

⁹ Pedro Lemebel, *Loco afán. Crónicas de sidario* [1996], Barcelona, Anagrama, 2000, p. 26. El subrayado es mío. En adelante, todas las citas de este libro remitirán a la misma edición, consignando sólo el número de la página entre paréntesis.

¹⁰ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 153.

¹¹ Nelly Richard, *Masculino / femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago de Chile, Francisco Zegers ed., 1993, p. 73.

miento de la fijación de la identidad concebida como coherente y unívoca, en la medida en que propone una visualización -extrema, paródica- de un nomadismo identitario, de una identidad considerada como devenir constante. Mediante el despliegue de brillos, telas, gestos, poses, pelucas, maquillajes, etcétera, que pone en escena en su construcción de género, el travesti desmascara la construcción cultural del género, negando por consiguiente toda posibilidad de identidad "natural", a priori o esencial.

6

Un aspecto insoslayable que surge en la lectura de las crónicas de Pedro Lemebel radica en la posición definitivamente crítica de estos textos frente a la supuesta homogeneidad del mundo homosexual. En estas crónicas, en efecto, la homosexualidad aparece explícitamente atravesada por relaciones de clase, etnia y nación, es decir por una concatenación de variables que confluyen en la identidad "loca", figura que se postula como diferente del modelo gay. En este sentido, Diana Palaversich propone leer las crónicas de *Loco afán* como un "manifiesto homosexual proletario latinoamericano en nítida oposición al discurso gay norteamericano" ya que en ellas se construye una sexualidad que resiste a la "normativización de la homosexualidad a partir de la imposición de un patrón gay importado".¹² En efecto, la imagen gay que se trata de imponer como paradigma de la homosexualidad masculina no pone en cuestión la figura de "hombre", en tanto el gay no feminiza su conducta ni su gestualidad, sino que conserva y aún acentúa los rasgos de masculinidad. Por consiguiente, la figura gay resulta menos contestataria, menos insolente

12 Diana Palaversich, "The wounded body of proletarian homosexuality in Pedro Lemebel's *Loco afán*", *Latin American Perspectives* 2, 2002, p. 264.

te que "la loca" con respecto a la imagen masculina culturalmente legitimada. La loca, en cambio, cuya versión extrema es precisamente el travesti, resulta mucho más peligrosa y contestataria para la cultura, por varias razones: en primer lugar, porque pone en escena de manera desembosada la incongruencia sexo/género que exhibe la dimensión de construcción cultural de los géneros. En segundo lugar, porque el transformismo constituye una suerte de errancia a través de los géneros, de nomadismo identitario, que pone en cuestión la univocidad de las identidades fijadas: "todavía es subversivo el cristal obscuro de sus carcajadas, desordenando el supuesto de los géneros" dice Lemebel (26). En tercer lugar, la figura de la loca que en estos textos se exhibe como diferencia deviene cifra de una *localidad* que desmiente la ilusión de igualdad y de homogeneidad propiciada por el discurso globalizador del modelo neoliberal: "esa piel blanca, tan higiénica, tan perfumada por el embrujo capitalista. Tan diferente al cuero opaco de la geografía local" (27).

Por último, el travesti en su gestualidad loca, en su despliegue de lamé y lentejuelas, encarna una cierta dimensión de exceso, de proliferación de lujos y brillos que, en el contexto sociopolítico latinoamericano se vuelve significativa de la carencia, de la marginalidad, de la miseria de las periferias urbanas: "el 'hombre homosexual' o 'mister gay', era una construcción de potencia narcisista que no cabía en el espejo desnutrido de nuestras locas (26).

7

La figura de la loca como cifra de una diferencia "local" encarna, frente al modelo homosexual hegemónico, tensiones políticas, sociales, culturales y geográficas a partir de las cuales se resignifican las relaciones culturales entre países centrales y periféricos

presentadas en estos textos en términos de modelo/copia.¹³ En "La muerte de Madonna" los gestos de reproducción y de imitación que la loca tercermundista lleva a cabo respecto del modelo central se refuncionalizan al ser leídos como "estrategias resemantizadoras desplegadas por las culturas de 'segunda mano'".¹⁴ Veamos el siguiente párrafo:

La Madonna tenía cara de mapuche, era de Temuco [...] a lo mejor por eso se tiñó el pelo rubio, rubio, casi blanco. Pero ya el misterio le había debilitado las mechas. Con el agua oxigenada se le quemaron las raíces y el cepillo quedaba lleno de pelos. Se le caía a mechones. [...] Antes del misterio, tenía un pelo tan lindo la diabla, se lo lavaba todos los días y se sentaba en la puerta peinándose hasta que se le secaba". [...] Sin pelo ni dientes, ya no era la misma Madonna que tanto nos hacía reír cuando no venían clientes. Nos pasábamos la noche en la puerta, cagadas de frío haciendo chistes. Y ella imitando a la Madonna con el pedazo de falda, que era un chaleco beate que le quedaba largo. Un chaleco canutón, de lana con lamé, de esos que venden en la ropa americana. Ella se lo arremangaba con un cinturón y le quedaba una regia minifalda. Tan creativa la cola, de cualquier trapo inventaba un vestido. Cuando se puso la silicona le dio por los vestidos (37-38).

El reciclaje latinoamericano de los modelos importados del primer mundo constituye, más que una copia, un verdadero simulacro que, al tiempo que remeda el "modelo", establece con respecto a éste una distancia paródica que exhibe el hiato irreductible, el fallido del gesto, poniendo en evidencia las marcas de exclusión que

13 Véase para este punto el libro de Francine Masiello *El arte de la transición*, Buenos Aires, Norma, 2001.

14 Nelly Richard, *La estratificación de los márgenes. Sobre arte, cultura y políticas/s*. Santiago de Chile, Francisco Zegers ed., 1989, p. 55.

caracterizan el contexto social, económico, político y cultural latinoamericano.¹⁵

Ella se sabía todas las canciones, pero no tenía idea lo que decían. Repetía como lora las frases en inglés, poniéndole el encanto de su cosecha alfabeta. [...] Cerrando los ojos, ella era la Madonna, y no bastaba tener mucha imaginación para ver el duplicado mapuche casi perfecto. Eran miles de recortes de la estrella que empapelaban su pieza. Miles de pedazos de la ropa que armaban el firmamento de la loca. Todo un mundo de periódicos y papeles colorinches para tapar las grietas, para empapelar con guños y besos Monroe las manchas de humedad, los dedos con sangre limpiados en la muralla, las marcas de ese rouge violento cubierto con retazos del jet set que rodeaba a la cantante. Así, mil Madonnas revoloteaban a la luz cagada de moscas que amarilleaba la pieza. Hasta el final, cuando no pudo levantarse, cuando el sida la tumbó en el colchón hediendo de la cama (38-39).

8

Otro de los aspectos insoslayables de las crónicas de *Loco afán* radica en la presencia sistemática de la sensibilidad estética *camp*.

15

Tomo la diferenciación conceptual entre *copia* y *simulacro* que propone Gilles Deleuze en *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, pp. 295-297. Según este autor, la semejanza propia de las copias no establece, respecto del modelo, una relación meramente exterior, sino referida a la esencia interna de la Idea: es la identidad superior de la Idea lo que funda la pretensión de semejanza de las copias. Entretanto, los simulacros producen efectos de semejanza puramente exteriores, a través de medios completamente diferentes de aquellos que se hallan en acción en el modelo. Así, los simulacros pretenden apropiarse del objeto por debajo de la mesa, utilizando una agresión, una insinuación, una subversión 'contra el padre' y sin pasar por la Idea.

Pero para intentar una definición de la misma es necesario apuntar previamente algunos rasgos de la estética *kitsch*.¹⁶

En primer lugar, el *kitsch* se propone como una producción artística "democrática" en la medida en que no requiere destrezas específicas para su recepción. Es decir, el *kitsch* no obliga a un esfuerzo que sobrepase el hábito cultural del receptor; por el contrario, reduce al mínimo los principios de ruptura y apunta fundamentalmente al placer del reconocimiento. Se trata de un tipo de arte hipercodificado —la novela rosa, por ejemplo— que construye una visión idealmente bella y buena del mundo donde prevalecen la armonía, el amor y la ternura. En este sentido el *kitsch* funciona como arte de consolación, en tanto brinda a sus consumidores una posibilidad de realización imaginaria de los deseos abismalmente lejanos en la vida real. Por otro lado, el denominado "objeto *kitsch*" interviene en la estrechización de la vida cotidiana y se caracteriza por la acumulación y la sustitución de materiales: el enanito en el jardín, la virgen de Luján, el pesebre, el costurero de caraco-

les. A partir de las características esbozadas, el *camp* puede definirse como "una reapropiación no ingenua del *kitsch*", es decir, como un reciclaje paródico de éste. El primer intento de definir la sensibilidad *camp* data del año 1964, y es Susan Sontag quien en un artículo titulado "Notes on Camp" esboza los lineamientos fundamentales que lo caracterizan.¹⁷ La premisa básica que puede dar cuenta de lo *camp* es, de acuerdo con Sontag, la idea de "la vida como teatro, como representación". En este sentido, el *camp* es como

16 Para una caracterización del *kitsch*, véase el artículo de Abraham Moles y Eberhard Wahl, "Kitsch y objeto", en *El análisis estructural del relato*, selección de Silvia Nicolini, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977, pp. 117-149.

17 Susan Sontag, "Notes on Camp", *Against Interpretation*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1967. Hay traducción española: *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1984.

excelencia consistiría en un "hacer como si", cuyos referentes estéticos fundamentales son el cine de Hollywood de los años treinta, la teatralidad exacerbada de la escena operística del siglo XIX, y ciertos aspectos del modernismo hispanoamericano, como ser la proliferación de materiales valiosos (oros, perlas, mármoles, etcétera) pero ahora yuxtapuestos al lamé, las lentejuelas, el *strass*. A esta combinación de elementos valiosos con falsos brillos se superpone a menudo la presencia del *deitritus*, de la mugre, lo abyecto.¹⁸

Pero además, un aspecto fundamental del *camp* que resulta particularmente productivo en relación con las crónicas de *Loco afán* radica en la estrecha ligazón que, ya en el artículo de Sontag, se establece entre esta sensibilidad estética y la homosexualidad masculina. De manera que el *camp* puede ser pensado como un reciclaje paródico del *kitsch* atravesado por la categoría de género.¹⁹ Podríamos decir, en este sentido, que la proliferación de telas, cosméticos, fencería, encajes y plumas que el *camp* pone en escena constituye una suerte de catálogo de las herramientas y materiales que intervienen en la construcción de la femineidad, en el sentido de "La Mujer" en tanto mito, "esencia femenina" o "eterno femenino". El *camp* promueve, mediante el reciclaje del *kitsch*, una exhibición en clave paródica de las tecnologías del género. El concepto de "tecnologías del género", propuesto por la crítica norteamericana Teresa de Lauretis, se refiere a aquellos dispositivos culturales que intervienen en la construcción de las subjetividades genéricas, proponiendo y a la vez legitimando modelos identificatorios: el cine, la literatura, los medios, los discursos autorizados (el discurso médico, el psicoanálisis, el discurso legal, religioso, etc.).²⁰

18 José Amícola, *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires, Paidós, 2000, pp. 49-88.

19 *Ibidem*, pág. 16.

20 Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

La estética camp aparece en las crónicas de *Loco afán* vinculada no solamente a las tecnologías del género sino también a la muerte. Veamos el siguiente párrafo de "La noche de los visones", donde la Chumi expresa largamente esta fantasía mortuoria:

solamente quiero que me entierren vestida de mujer, con mi uniforme de trabajo, con los zuecos plateados y la peluca negra. Con el vestido de raso rojo que me trajo tan buena suerte. Nada de joyas [...]. A lo más una orquídea mustia sobre el pecho, salpicada con gotas de lluvia. Y los cirios eléctricos, que sean velas. Muchas velas [...]. Tantas velas como en el apagón, tantas como desaparecidos [...]. Como lentejuelas de fuego para nuestras lluviosas calles. Tantas como perlas de un deshilvanado collar [...]. Necesito ese cálido resplandor para verme como recién dormida. Apenas rosada por el beso murciélago de la muerte. Casi irreal, en la aureola temblorosa de las velas, casi sublime sumergida bajo el cristal [...] como la bella durmiente, como una virgen serena e intacta que el milagro de la muerte le borró las cicatrices. Ni raseros de la enfermedad; ni hematomas, ni pústulas ni ojeras. Quiero un maquillaje níveo [...] como la Ingrid Bergman en *Anastasia*, como la Bette Davis en *Jezabel* (23-24).

En tanto la enfermedad imprime en el cuerpo de las locas un tránsito ineludible hacia la degradación, el ritual de estetización que éstas ejercen sobre el cadáver funciona en primer lugar como un operativo reparatorio, un intento de borramiento de las marcas de degradación. La imaginización fundamentalmente estética de la muerte funciona acá como posibilidad de re-componer una imagen corporal degradada no solo por la enfermedad sino también por la desnutrición y la marginalidad. Pero además, la estetización del cadáver a través del maquillaje, la ropa, la manicura, la depilación del cuerpo muerto, constituye al mismo tiempo un intento de reconstrucción de la identidad de género. Si la decoración del

cadáver es la escritura última sobre el cuerpo, el arreglo póstumo que se realiza de acuerdo con los más mínimos detalles prescriptos por el código consagrado de los géneros, en este caso, por el cine hollywoodense, al tiempo que reinscribe prolijamente las marcas, prohíbe la intervención de las tecnologías en los procesos de generalización de la identidad.

Si la in-coherencia sexo/género es pasible de sanción social en la medida en que constituye un desajuste respecto del modelo corporal y de las prácticas sexuales culturalmente legitimadas, ese mismo desajuste resulta a la vez determinante de las atribuciones de sentido que se articulan en torno a las enfermedades de transmisión sexual. Si bien el cuerpo enfermo es a menudo estigmatizado por la sociedad, la culpabilización de la víctima está a la orden del día cuando se trata de enfermedades vinculadas al ejercicio de la sexualidad. En sus ensayos sobre este tema, Susan Sontag propone que la aparición del SIDA desplaza en las últimas décadas el peso significativo del cáncer ya que este síndrome es más propicio para la estigmatización y la culpabilización de quienes lo padecen a partir de una supuesta "mala conducta" sexual. A diferencia de otras enfermedades, como por ejemplo la tuberculosis -ligada durante el Romanticismo a las grandes pasiones- o incluso la sífilis -cuya consiguiente demencia es pensada a comienzos del siglo XX como fuente de creatividad artística- el SIDA no viene acompañado de ninguna mitología idealizante.²¹ Por el contrario, la culpabilización de la "víctima" resulta hiposta-

²¹ Susan Sontag, *Illness as Metaphor. Aids and its Metaphors*, Nueva York, Anchor Books, 1990. Existe traducción castellana: *La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas*, Madrid, Taurus, 1996.

siada en la medida en que el contagio de la enfermedad se adjudica al consumo de drogas ilegales o a prácticas sexuales "anormales". De modo tal que la irrupción del SIDA es fácilmente utilizable para la ratificación de los valores y formas de vida considerados "saludables": la irrupción del sida se extiende en el interior del cuerpo social como un verdadero dispositivo de moralización y normalización de las uniones sexuales.²²

Ahora bien, de acuerdo con Sontag, es recurrente a lo largo de la historia el gesto de adjudicar a las epidemias un origen extranjero. Las "plagas" o "pestes" suelen ser imaginadas en términos bélicos, como una invasión de fuerzas enemigas *externas*. En el caso del SIDA esta mitología se vuelve evidente en la medida en que —al menos en un principio— ciertos discursos remitieron el origen de la enfermedad al continente africano. Pero en *Loco afán* Lemebel invierte radicalmente ese mito al atribuir al SIDA un origen norteamericano. Y esta postulación del origen norteamericano de la epidemia ratifica de manera explícita la equivalencia que estos textos plantean entre la propagación del sida y el accionar represivo de la dictadura militar que se inicia en Chile el 11 de septiembre de 1973. La dictadura pinochetista y la epidemia del SIDA son equiparados en estas crónicas como sendos dispositivos de colonización:

La plaga nos llegó como una nueva forma de colonización por el contagio (epígrafe);

el tufo mortuario de la dictadura fue un adelanto del SIDA, que hizo su estreno a comienzos de los ochenta (18);

el contagio de la plaga, como recolonización a través de los fluidos corporales (26).

²² Néstor Perlongher, *Prosa plebeya*, Buenos Aires, Colihue, 1997, p. 43.

De este modo, los textos llevan a cabo una politización de la epidemia que pone en primer plano las vinculaciones entre política, enfermedad y sexualidad. A partir de entrelazamientos e interpenetraciones de términos pertenecientes al código político por un lado, y al sexual por otro, las crónicas proponen una verdadera "contaminación" en el plano de la escritura mediante la cual se explicitan los vínculos entre la dictadura y el contagio, entre la represión política y el "peligro" sexual:

Eran camionadas de hombres que descargaban su pólvora hirviendo en el palacio de Aluminios El Mono. Noche a noche, había derrame para todos [...]. Solamente la luz del cuarto piso era un faro para las patrullas cansadas de apalear gente en el tamboreo de la represión (31).

Por todos lados fragmentos de cuerpos repartidos en el despe-lote sodomita. Un abrazo acinturando un estómago, una pierna en el olvido de la encajada [...] Unos glúteos asomados por el drapeado de las sábanas, goteando el suero proletario de la tropa. Una mano abierta que soltó la matraca para agarrar algo, y se quedó hueca y muerta en el gesto vacío [...] Así, restos de cuerpos o cadáveres pegados al lienzo crespo de las sábanas. Cadáveres de boca pintada enroscados a sus verdugos. Aun acezantes, aun estirando la mano para agarrar el caño desinflado en la eyaculada gue-rra (34-35).

II

Uno de los ejes explícitamente tratado en algunas crónicas se refiere puntualmente a la cuestión del nombre propio. En este sentido, Nelly Richard destaca que mediante la adopción de un sobre-nombre femenino, el travesti cuestiona el nombre propio como signo de identidad unívoca. El travesti refracta "el nombre como primera matriz de identidad para corregir el defecto de la monose-

mia por y con añadiduras: primera ceremonia de refundación de la identidad en la que el travesti consume el acto de desafilación".²³ En el caso de Lemebel, esto se evidencia en la adopción del apellido materno, lo cual implica un cuestionamiento no solo del linaje paterno sino también del Nombre del Padre en tanto ley que determina la identidad sexuada y las posiciones de género:

esa marca indeleble del padre que lo sacramentó con su macha descendencia [...] sin saber si ese Alberto, Arturo o Pedro le quedaría bien al hijo mariposón que debe cargar con esa próstata de nombre hasta la tumba (62).

Es habitual, además, que la elección del sobrenombre se realice a partir del "firmamento estelar hollywoodense":

Para las más sofisticadas se usa el remember hollywoodense de la Carbo, la Dietrich, la Monroe, la West. Pero para Latinoamérica hay nombres de vírgenes consagradas por la memoria del celuloide más cercanas: la Sara Montiel, la María Félix, la Lola Flores, la Carmen Miranda. [...] Esos sobrenombres se han homosexualizado a través de los miles de travestis que hacen su copia. A través de la mimesis de sus gestos y miradas matadoras. Toda marica tiene dentro una Félix, como una Montiel, y la saca por supuesto, cuando se encienden los focos, cuando la luna se descuera entre las nubes (64-65).

Es decir que el sobrenombre travesti alude, como queda claro en el párrafo anterior, a una concepción de la subjetividad como *puesta en escena*, como *puesta en acto* de una identificación de género, donde las tecnologías —nuevamente el cine— intervienen explícitamente:

²³ Nelly Richard, *op. cit.*, p. 68.

Así, el asunto de los nombres no se arregla solamente con el femenino de Carlos; existe una gran alegoría barroca que empuja, enfiesta, traviste, disfraz, teatraliza o castiga la identidad a través del sobrenombre (62-63).

Pero además, la elección del sobrenombre exhibe en varias ocasiones una inscripción literal de la enfermedad en el nombre propio en la medida en que el nombre —marca primera y fundante de la subjetividad— se refunda como marca sidosa, como estigma inscripto en su misma materialidad significante: la María Misterio; la María Sombra; la María Acetate; la María Sarcoma; la Mosca Sida; la María Lui-Sida; la Lúside; la Zoila Kaposi; la Depre-Sida; la Ven-Sida (66). De manera que el sobrenombre no solo re-genera la corporalidad travesti a partir del cambio de género del nombre propio sino que a la vez se constituye como marca de la enfermedad.

Al mismo tiempo, el sobrenombre propone una refiguración del cuerpo, una nueva cartografía corporal que resemaniza la materialidad física misma al desarticular mediante la metáfora humorística la inadecuación de los cuerpos "locales" al canon de belleza corporal legitimado:

Quizás el listado de chapas que se usan para renombrarse incluya un denso humor, un ácido acercamiento a esos "detalles y anomalías" que el cuerpo debe sobrellevar resignado. A veces cojeras, hemiplejías, o "sutiles fallas" que tanto cuesta disimular, que tanto molestan y avergüenzan como agregados a la falla mayor. En este caso el apodo alivia el peso, subrayando de luminaria un defecto que más duele al tratar de esconderse. El apodo hace de ese lunar con pelos una duna de felpa. De esa jodida joroba, un Sahara de odalisca. De esos ojos miopes, un sueño de geisha. [...] De esa obesa calamidad, una nube blanca y rosada a lo Rubens. [...] De esas elefánticas orejas, un par de abanicos flamencos (63-64).

Al mismo tiempo, el nuevo mapa corporal que se instaure a partir del sobrenombre subvierte la *organización* canónica del cuerpo heterosexual al jerarquizar y resignificar eróticamente otros órganos, otras zonas que no se suponen, en principio, como zonas eróticas. El sobrenombre travesti dibuja otro mapa corporal, en función de otra economía sexual: la María Silicona; la Saca Corchos; la Licuadora; la Poto Aguja; la Poto Asesino (65-66). La reescritura del nombre propio condensa un proceso de des-re-jerarquización del cuerpo que pone en cuestión la organicidad legitimada por el modelo corporal heterosexual: "perturba la organización jerárquica del organismo, que asigna funciones determinadas a los órganos".²⁴

Sin embargo, no solo el nombre propio y el cuerpo se reescriben, sino también el lenguaje mismo:

su cosmética prófuga, siempre dispuesta a traicionar el empadronamiento oficial, que pestañea al compás de los semáforos dirigiendo el control ciudad-ano (88).

el invierno cero positivo de las locas (28).

los exámenes AIDS [...] positivos que llevaron al suicidio a varias depre-sidas (58).

Si el corte en la palabra "ciudadano" re-corta el mapa corporal jerarquizando la analidad, las reiteradas alteraciones ortográficas que a lo largo del texto conmueven el significado de determinadas palabras haciendo proliferar sentidos constituyen verdaderas marcas —o manchas— que introducen la enfermedad en el cuerpo de la letra. Así, las marcas que la enfermedad inscribe en los cuerpos de las protagonistas de estas crónicas afectan —o infectan— la materialidad misma de la palabra.

24 Néstor Perlongher, *op. cit.*, p. 69.

Finalmente, la proliferación genérica que el cuerpo travestido encarna, ese estallido de identidades que se traduce en cortes, hiatos e incoherencias con respecto a la normatividad genérico-corporal, tiene correlato en la incongruencia genérico-gramatical evidente en algunas de las crónicas:

Se inauguraba la Sexta Bienal de Arte en Cuba, y como invitado oficial, me calcé los tacoaguas encaminándome a la Plaza de La Catedral [...]. Y me tuvo que repetir la frase, porque yo había quedado amnésica ante tanta belleza (159-160).

¿Cómo te van a ver si uno es tan refea y arrastra por el mundo su desnutrición de loca tercermundista? ¿Cómo te van a dar pelota su uno lleva esta cara chilena [...] te miran con asco como diciéndote: te hacemos el favor de traerte, indiecía, a la catedral del orgullo gay. Y uno anda tan despistada en esos escenarios del Gran Mundo (71).

El género tiene, evidentemente, marcas lingüísticas que, de acuerdo con la corrección y propiedad del lenguaje, obedecen a leyes estrictas de concordancia. Sin embargo, los ejemplos citados ponen en crisis la categoría de género gramatical al hacer estallar esa concordancia, evidenciando de este modo la coerción, la normativización y normalización de las identidades sexuales que se ejerce desde la estructura misma del lenguaje.²⁵

25 Véase el artículo de Monique Wittig, "The Mark of Gender", en Nancy Miller (ed.), *The Poetics of Gender*, Nueva York, Columbia University Press, 1986, pp. 63-73.