

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Postgrado

Una mirada a “la loca” de Pedro Lemebel: de figura privilegiada a figura paradigmática

Tesis para optar al Grado de Magíster en Literatura mención Literatura Chilena e Hispanoamericana

Autora:

Catalina Tocornal Orostegui

Profesora guía: Dra. Kemy Oyarzún Vaccaro

Santiago, Chile 2007

..	1
Resumen .	3
La necesidad de memoria .	5
Capítulo I: La dimensión social de la memoria .	7
Capítulo II: La emergencia de la memoria en Chile . .	11
Capítulo III: La memoria como proyecto: la escritura de Pedro Lemebel . .	15
3.1. ¿De qué se acuerda? . .	15
3.2. ¿Cómo se acuerda? . .	20
3.2.1. La producción de crónicas de Pedro Lemebel . .	31
3.3. ¿Quién se acuerda? . .	33
Capítulo IV: Loco afán. Crónicas de sidario .	41
Capítulo V: Conclusiones Finales . .	73
Bibliografía .	77
Bibliografía Citada . .	77
Bibliografía del autor .	77
Bibliografía Crítica .	77
Bibliografía Teórica .	79
Bibliografía Consultada .	79

A Graciela Montealegre, mi abuela materna, quien le dio sentido a mi interés por la memoria

Resumen

Esta tesis abordará la incidencia de la memoria dentro del proyecto literario de Pedro Lemebel, particularmente en su producción de crónicas, atendiendo al vínculo entre memoria y poder y cómo éste se refleja en la escritura del autor. Considerando esto, se problematizará la relación entre género sexual y género literario.

Para comenzar, se expondrá la definición social de memoria de Halbwachs. Luego, se presentará una breve historia memorialística de Chile, para observar su relevancia en el contexto del escenario nacional. A continuación, el cuerpo de la tesis presentará una estructura en tres partes. La primera trata del contexto histórico-social que Lemebel examina en sus crónicas, evidenciando los cambios sucedidos bajo esas condiciones. La segunda, inicia una reflexión general en torno al género crónica urbana, dando cuenta de las posibilidades que éste le otorga al escritor en su necesidad de denuncia. La tercera se focaliza en “la loca”, observando cómo es articulada por Lemebel.

El análisis se remitirá a una selección de crónicas de “*Loco afán. Crónicas de sidario*”, a partir de las cuales se iniciará el estudio de los aspectos considerados fundamentales, privilegiando las perspectivas de análisis crítico del discurso y las de género, observando el trabajo de memoria implicado en los discursos analizados.

Esta tesis concluirá, en términos generales, que la elección de la crónica urbana en Pedro Lemebel se hermana con su posición sexo-génerica que asume y problematiza en su proyecto literario, en tanto en ambos casos se trata de “géneros menores”. Lemebel reconstruye nuestra historia a partir de testimonios convenientemente olvidados, llevando a cabo así, un tratamiento político de la memoria: presenta una memoria intermitente y fragmentaria, cuestionando la noción lineal, cronológica, causal y finalmente normativa de la misma.

Lemebel articula a “la loca” como una parodia del homosexual erigido y finalmente aceptado por la masculinidad hegemónica, exacerbado. “La loca” simboliza la posibilidad de asumirse y pensarse desde la diferencia en el marco de un sistema que impone y obliga a identificarse con modelos convencionales y, en definitiva, hegemónicos. El autor incorpora con esta figura no solo la problemática del género, sino también la clase social, más aún, el autor parece decir que son simplemente inseparables en el contexto de la realidad latinoamericana. Si bien “la loca” es la figura privilegiada en Pedro Lemebel y mayoritariamente trabajada desde el género, se termina convirtiendo en figura paradigmática de los grupos minoritarios de nuestra sociedad.

La necesidad de memoria

En un primer acercamiento, la memoria aparece como un horizonte algo abstracto, sin embargo, cuando pensamos en memorias articuladoras de una historia común, esa misma memoria incierta y lejana, hecha testimonio, se vuelve próxima, familiar y, entonces, abordable. Lo cierto es que la memoria no solo puede volverse abordable, sino que también necesaria, al momento de reconstruir identidades.

La memoria cobra especial relevancia luego de períodos de profundas crisis, sucedió luego de la Primera y la Segunda Guerra Mundial, y también en nuestro país una vez terminada la dictadura de Augusto Pinochet. Desde ese momento, la memoria comenzó a ser requerida, más bien, múltiples memorias reclamaron ser escuchadas. Los testimonios que de esas memorias fueron naciendo, comenzaron a reconstruir parte importante de nuestra historia.

El escritor chileno Pedro Lemebel recupera esos testimonios, convirtiéndolos en crónicas, pues allí encuentra el lugar que le permite no solo reactivar ese pasado silenciado sino que proyectarlo al presente y hacerlo dialogar con él. Las narrativas así recuperadas reelaboran la historia que se había configurado como oficial, evidenciando la arbitraria selección que esa oficialidad había realizado.

Los testimonios desplegados por Lemebel no solo ponen de manifiesto su ya mencionada marginación, también descubren las cicatrices de la dictadura. Lemebel está lejos de querer presentar esos testimonios desde una mirada compasiva, por el contrario, construye una voz para producir esos discursos, coherente con el tono desde el cual hablará. “La loca” es la figura que el autor propone para desarrollar este proyecto.

De esta manera, esta tesis observará cómo la memoria es articulada a través de “la loca”, y al mismo tiempo, esta figura revelará otros cruces igualmente implicados si pensamos que su testimonio da cuenta de una crisis de sujeto. Para llevar esto a cabo, primero se presentará la noción de memoria colectiva propuesta por Maurice Halbwachs para luego revisar la relevancia que ésta adquiere en parte de la historia de nuestro país.

A continuación, se observará la incidencia de la memoria en el proyecto literario de Pedro Lemebel, atendiendo a las condiciones generales en que ésta acontece en dicho universo. Finalmente, se analizará su presencia en la antología de crónica *Loco afán. Crónicas de sidario*, pues allí la figura de “la loca” es presentada desde una posición doblemente significativa: a partir de su condición marginal dentro del mundo homosexual, pero también como víctima del SIDA.

Capítulo I: La dimensión social de la memoria

En esta tesis se abordará la memoria desde su dimensión colectiva, lo que implica una nueva formulación para la memoria, distinta a la anterior, restringida a su consideración como objeto ¹. Hablar de la dimensión social de la memoria, como se verá más adelante, significará en cierto sentido hablar de un proyecto de sociedad más inclusivo y participativo, donde los individuos que la constituyen adquieren el papel de portavoces de los procesos sociales por los que atraviesan.

Las narrativas de memoria que de este modo emergerán, darán cuenta de una historia siempre por escribir, y ya no de una de antemano escrita por unos pocos. Estas escrituras pondrán en marcha la posibilidad de ejercer memoria, capacidad ampliada para todos los individuos que constituyen una sociedad.

Maurice Halbwachs ha sido uno de los teóricos fundamentales de la memoria desde su dimensión social. Luego de la Primera Guerra Mundial uno de los temas que más interesó a este autor, fue la relación entre memoria y sociedad. En *Le cadres sociaux de la mémoire*, una de sus primeras obras, intentó responder a la teoría bergsoniana de la memoria ². Para Bergson, los seres humanos dan cuenta de dos realidades de orden muy diferente. Una de carácter heterogéneo y sensible: la realidad de la *duración* [dureé].

¹ Para una aproximación al recorrido teórico previo a la formulación de la memoria desde su dimensión social, ver Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta, 2003.

La duración es la forma que asumen nuestros estados de conciencia, dando la impresión de una sucesión. La otra, homogénea, es el *espacio*. Esta segunda realidad es concebida por la inteligencia humana y realiza distinciones estrictas.

De la comparación de estas dos realidades nace una representación simbólica de la *duración* inspirada en el espacio, y la *duración* toma así la forma ilusoria de un medio homogéneo que es lo que habitualmente se entiende por *tiempo*. El tiempo es para Bergson la proyección de la *duración* en el espacio: la sucesión toma la forma de una línea continua.

Desde ahí, Bergson sitúa dentro del ámbito de la memoria individual, una *memoria pura* y una *memoria hábito*. Luego, vincula la *memoria pura* individual y la *duración* y la *memoria-hábito* individual y el *espacio-tiempo* abstractos que remiten a lo social. Además, otorga cierta dinamicidad a la *memoria-hábito* frente a la *memoria pura*, pues será la primera la encargada de actualizar, desde la *memoria pura*, los recuerdos útiles para el presente.

A Halbwachs le parece inadmisibles la existencia de una memoria pura individual, pues para él, lo que denominamos memoria tiene siempre un carácter social. No hay para él dos memorias sino una y resulta de una articulación social. Sin embargo, le parece muy interesante el dinamismo de la *memoria-hábito*. El autor encuentra en la operatividad de ésta una formalización muy útil para explicar la motivación en la reaparición de los acontecimientos del pasado. Así, acepta que la causa de la aparición de los recuerdos no se encuentra en ellos mismos, sino más bien en su relación con las ideas y las percepciones del tiempo presente.

De acuerdo a lo anterior, Halbwachs articulará su memoria individual, acentuando su dimensión colectiva, más aún, explicitará los ámbitos colectivos en los que se halla implicada. Estos ámbitos generan una memoria colectiva y los marcos colectivos de ésta son también los marcos de la memoria individual. Para Halbwachs, los ámbitos colectivos más relevantes son la familia, la religión y la clase social.

La investigación de los elementos que en los diversos ámbitos sociales permiten la construcción de la memoria, llevó a Halbwachs a establecer la existencia de *marcos sociales de la memoria*. Según el autor, éstos pueden ser específicos, como los ya explicitados, pero hay otros, de carácter más general, como el espacio, el tiempo y el lenguaje.

Cuando se recuerda, se hace por medio de claves específicas que corresponden a los grupos en los que o sobre los que se está recordando, pero también a través de la aceptación implícita de marcos más amplios que prescriben determinadas configuraciones básicas sobre el espacio, el tiempo y el lenguaje. Recordar implica, así también, asumir determinada representación de estos últimos.

Para Halbwachs, tanto los marcos sociales generales como específicos son constructos sociales que no son estrictamente ni conceptos ni imágenes. Se trata de nociones, es decir, combinaciones de conceptos o ideas e imágenes, o si se quiere,

² El planteamiento de Halbwachs a continuación expuesto, ha sido en gran parte extraído de la introducción realizada por el profesor Vicente Huici Urmeneta. En <http://www.uned.es/ca-bergara/ppropias/vhuici/mc.htm>.

representaciones en las que interviene una parte sensible y otra más o menos abstracta.

Historia y Memoria Colectiva son, para este autor, dos registros del pasado que si se enfrentan se suelen oponer a veces radicalmente en función de su condición. Afirmar que pueda existir algo como una “memoria histórica” le parece una contradicción, ya que dicha expresión vincula dos términos antagónicos desde cualquier perspectiva.

En este sentido, para Halbwachs, habría que admitir, más bien, que la Historia, en tanto registro del pasado, comienza cuando termina la tradición, esto es, cuando se acaba la memoria social. Por esta razón, al autor le parece un desatino vincular ambos términos, como también pretender que la Historia sustituya a la Memoria Colectiva cuando aquella no es sino un factor más de ésta.

Historia y Memoria Colectiva se distinguen entonces para el autor en, al menos, dos aspectos. Primero, la Memoria Colectiva es un flujo de pensamiento continuo que toma del pasado aquello que está vivo o puede permanecer vivo en la conciencia del grupo que la mantiene; mientras que la Historia está fuera de los grupos y tiene que ver con una necesidad didáctica de esquematización. En la continuidad de la memoria colectiva no hay parcelas de tiempo como en la Historia, sino más bien límites indeterminados.

Segundo, la existencia de diferentes grupos en el seno de las sociedades da lugar a diversas Memorias Colectivas, mientras que la Historia pretende presentarse como la memoria universal del género humano, o, al menos, como la memoria de una parte del género humano, frecuentemente parcelado en estados.

¿Cuáles son los nuevos alcances de esta noción de memoria? Se trata de una noción dinámica, que presenta la posibilidad de una constante reescritura del pasado, cuyo valor reside en las condiciones circundantes siempre cambiantes, que inevitablemente se proyectarán indistintamente en los individuos, de acuerdo a las implicancias que éstas tengan sobre ellos. Irremediablemente propiciarán alianzas, identificaciones, sobre quienes produzcan efectos similares y, por el contrario, producirán desavenencias, discordias, entre quienes manifiesten visiones disímiles.

Se configurarán visiones heterogéneas conviviendo simultáneamente, según la situación individual vivida dentro de los diferentes contextos sociales posibles, lo cual desplegará la complejidad de las realidades coexistentes en el seno de una misma sociedad. Se verá cuestionada así, la tendencia homogeneizante a que tiende el orden simbólico al organizar o representar el panorama social, forma excluyente de visiones subalternas constituyentes de esas mismas estructuras sociales.

La propia Historia deberá admitir las implicancias que esta noción de memoria produce. Por ello habrá quienes desconozcan a la memoria dentro de la problemática de la Historia, desestimando la fidelidad de los acontecimientos relatados (alegando la excesiva subjetividad de éstos); mientras que otros las harán dialogar de manera de acceder a representaciones más profundas de la realidad.

Las valoraciones críticas que del pasado desarrollarán estas memorias, darán cuenta de políticas que permitirán a los sujetos formar parte activa en los procesos sociales. Los relatos de memorias serán entonces testimonios de esas circunstancias. Estas narrativas estarán constantemente rescribiéndose y posibilitando nuevas perspectivas y visiones

otras de las realidades que conviven simultáneamente. Surgirán códigos, lenguajes, elegidos libremente, que serán coherentes con las identidades involucradas a través de las memorias activadas.

Capítulo II: La emergencia de la memoria en Chile

Para Steve Stern ³, los seres humanos poseemos experiencias o memorias sueltas que no tienen relevancia más allá de nosotros mismos, son recuerdos relativamente importantes que configuran parte de nuestra identidad. Sin embargo, el autor reconoce la presencia de memorias emblemáticas que, como formas de organizar las memorias sueltas y sus sentidos, actúan como marco, aunque no se trate de una sola memoria homogénea.

De la vinculación entre memorias sueltas y memorias emblemáticas se va construyendo una “memoria colectiva” que comienza a tener sentido para la gente. Estos vínculos se producen a partir de coyunturas, afirma el autor, o hechos políticos especiales:

...la historia de la memoria y el olvido colectivo es un proceso de deseo y de lucha para construir las memorias emblemáticas, culturalmente y políticamente influyentes y hasta hegemónicas. Es una lucha para crear ciertos tipos de puentes entre la experiencia y el recuerdo personal y suelto por un lado, y la experiencia y el recuerdo emblemático y colectivamente significativo por otro lado.⁴

³ Stern, Steve J. “De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998)” en Garcés, Milos, Olguín y otros. *Memoria para un nuevo siglo*. Santiago: LOM Ediciones, 2000.

Con estos antecedentes, Steve Stern realiza una periodización de la memoria y el olvido en Chile desde 1973. Para el autor, el período que va desde 1973 a 1983 es el formador de las cuatro memorias emblemáticas que él postulará, producidas en relación con el 11 de septiembre de 1973 y la violencia estatal.

La primera memoria emblemática es la memoria como salvación, que considera el período previo al once de septiembre como uno de desastre, marcado por la crisis económica y una violencia que adquiriría matices peligrosos. La segunda, en cambio, se produce desde un punto de vista diametralmente opuesto, pues considera que la dictadura condujo al país a un “infierno de muerte y de tortura física y psicológica”⁵, coartando identidades y proyectos culturales democráticos.

La tercera memoria emblemática, igualmente disidente del gobierno militar, “es la memoria como una prueba de la consecuencia ética y democrática.”⁶ Aquí se considera que la dictadura puso en jaque los valores democráticos de la sociedad y la consecuencia de la gente.

La cuarta memoria emblemática, es la memoria como olvido, más aún, como una “caja cerrada”. Para Stern, esta memoria es pariente de la memoria como salvación. Aquí se admite que los acontecimientos que rodearon al once son importantes, pero es mejor mantenerlos en el pasado, pues actualizarlos puede ser peligroso.

Luego, el período que va desde 1983 a 1989 es visto por el autor como un proceso de pugnas en la sociedad chilena que produce nuevas energías. Se busca convencer a las cuatro memorias emblemáticas heredadas, definiéndose así, qué campos de memoria serán cultural y políticamente hegemónicos. Este período culmina con el plebiscito y la llegada de la democracia.

Por último, la etapa desde 1990 a 1998 inicia, para el autor, un nuevo ciclo: “Comienza abriendo la caja de memoria desde el Estado gobernado por civiles, aunque civiles hostigados por la herencia del gobierno militar, institucionalizada en el poder real –pactado e impotente- del sector militar.”⁷

Si bien el estudio de este autor entrega ya muchas luces respecto de la necesidad de problematizar la memoria en nuestra sociedad, Elizabeth Lira⁸, va aún más allá en tanto encuentra una impronta más profunda que atraviesa parte importante de nuestra historia y que vendría a explicar con mayor fundamento las políticas de amnesia que una y otra vez se han sucedido en la historia de nuestro país.

Elizabeth Lira y Brian Loveman han llevado a cabo un amplio estudio acerca de los procesos de reconciliación en Chile desde 1814 a 1994, producto de ello, han llegado a la conclusión de que a lo largo de la historia de nuestro país, luego de períodos de crisis

⁴ *Ídem*, p. 13.

⁵ *Ídem*, p. 15.

⁶ *Ídem*, p. 16.

⁷ Stern, Steve J. Op. Cit. p. 25.

política y social, se ha tendido a imponer el olvido como medio para garantizar la “paz social.”

De esta manera, el olvido ha protagonizado la historia de nuestro país, desde diferentes dimensiones: olvido personal, olvido jurídico (leyes de amnistía), entre otros. Estos registros se pueden rastrear en las discusiones del Congreso, las novelas “costumbristas” y la prensa.

Sin embargo, pese a la reiterada implantación de este “molde” en el transcurso de los años, “las emociones no se extinguen, la memoria se encarga de mantenerlas vivas”⁹, afirma la autora. Memoria, y verdad, aparecen como la contra-cara de ese manto de olvido impuesto.

Dentro de la argumentación de Lira, es tremendamente significativa la inclusión de la memoria como dimensión subjetiva, puesto que de esa manera se garantizarían las memorias individuales de todos los seres humanos que forman una sociedad. En este sentido, no podemos hablar de una única memoria ni mucho menos de verdadera o falsa memoria.

La necesidad de los autores de apelar a la memoria, tiene dos dimensiones subyacentes, la primera, vinculada a la identidad, más aún, a las diferentes identidades existentes y la segunda, relacionada con el duelo. Los autores se preguntan, frente a la primera dimensión, de qué manera la memoria puede recobrar la legitimidad de identidades que fueron anuladas y perseguidas o, dicho de otro modo, cómo se puede asumir la coexistencia de memorias diversas e incluso antagónicas.

En relación con la segunda dimensión, el duelo, los autores proponen que a través de la memoria se puede encontrar una manera de recordar a las víctimas, y ya no la represión social. Permitirles de algún modo a esas familias, reivindicar su memoria, darles por fin, algo de justicia.

Desde la perspectiva anterior, la memoria aparece como una estrategia de resistencia, subversiva de las imposiciones del orden simbólico. Da la posibilidad de mostrar otras versiones de la oficial, relevantes dentro de realidades sociales diversas. Tal como lo advierten los autores, la amenaza de la memoria es el olvido, pero en el caso de la historia de nuestro país, un olvido que también ha respondido a políticas que pretenden garantizar un equilibrio aparente.

Considerando lo anterior, se torna muy pertinente la argumentación de Juan Armando Epple¹⁰, quien sostiene:

⁸ Lira, Elizabeth. “Reflexiones sobre memoria y olvido desde una perspectiva psico-histórica”. En Garcés, Milos, Olguín y otros. *Memoria para un nuevo siglo*. Santiago: LOM Ediciones, 2000. En este artículo la autora expone parte de la investigación que está llevando a cabo con Brian Loveman, trabajo que al momento de escribir este artículo todavía no había finalizado por completo. Hasta ese momento solo se había publicado Loveman, Brian y Lira, Elizabeth. *Las suaves cenizas del olvido. Vía chilena de reconciliación política 1814-1932*. Santiago: LOM Ediciones-DIBAM, 1999. Más tarde vendría la publicación de Loveman, Brian y Lira, Elizabeth. *Las ardientes cenizas del olvido. Vía chilena de reconciliación política 1932-1994*, Santiago: LOM Ediciones-DIBAM, 2000.

⁹ Lira, Elizabeth Op. Cit. p. 68.

...los períodos de crisis constituyen coyunturas propiciatorias para activar la capacidad intelectual abocada a la valoración crítica del pasado y a la re-articulación de sus parámetros en un sentido peyorativo [...] la memoria se convierte en una operación reestructuradora y en un grado no desdeñable, en praxis intelectual creadora. ¹¹

Prueba de ello es, para Epple, el hecho de que luego del golpe militar, haya sido la literatura testimonial la que ha prevalecido y suscitado valoración crítica. El testimonio es, sostiene el autor, “un discurso que carece de un aval canónico [...] que reduce al mínimo su pretensión literaria.” ¹² El testimonio se articula desde un terreno que busca captar lo inédito, lo anulado, lo no oficial. Desde la perspectiva de Stern, se trata de ceder la palabra a una memoria suelta capaz de desarticular una memoria emblemática y propiciar la apertura de otra.

Para Epple, uno de los propósitos visibles de la literatura testimonial “es configurar y defender una visión particularizada de la historia capaz de dar cuenta del derrotero ideal de la nación.” ¹³ Cobra, en este sentido, un valor muy significativo en términos de que se constituye como el reverso de ciertas hegemonías.

¹⁰ Epple, Juan Armando. “Poéticas de la memoria”. *Revista Acta Literaria* N ° 17, Concepción, 1992.

¹¹ *Ídem*, p. 157.

¹² Epple, Juan Armando, Op. Cit. p. 158.

¹³ *Ídem*, p. 161.

Capítulo III: La memoria como proyecto: la escritura de Pedro Lemebel

3.1. ¿De qué se acuerda?

Nota de Título: ¹⁴

Para atender a la incidencia de la memoria dentro de la producción cronística de Pedro Lemebel, es preciso considerar el escenario cultural desde el cual éste se instala. De alguna manera, ello remitirá a las preguntas, ¿de qué me acuerdo?, ¿qué circunstancias?, ¿qué actores?, apelará Lemebel en sus crónicas. Dicho de otro modo, qué le interesa al autor narrar o más bien insistir en recordar y así comprender qué dimensión adquiere la memoria dentro de su trabajo literario.

Para comenzar, es necesario recordar cómo se produjo el ingreso, la participación, del escritor en la escena cultural nacional. Lemebel es artista visual y, desde ahí, se producen sus primeras intervenciones. El autor formó a finales de la década de los

¹⁴ La idea de estructurar esta parte de la tesis bajo la tríada: ¿de qué se acuerda?, ¿cómo se acuerda? y ¿quién se acuerda?, fue tomada de Paul Ricoeur en su texto *La memoria, la historia, el olvido*, particularmente, la primera parte de ese texto, pues dicha organización resultó iluminadora para presentar el trabajo aquí desarrollado.

ochenta, junto con Francisco Casas¹⁵, el colectivo de arte Las Yeguas del Apocalipsis¹⁶. En esta agrupación, Lemebel elaboró un amplio trabajo plástico en video, instalación y *performance* donde desarrolló reflexiones críticas de esos años de dictadura desde su condición marginal de homosexual. Más allá de las controversias producidas con esos trabajos, el colectivo se hizo parte de la escena pública mediante una propuesta vanguardista y contestataria, muy significativa en el contexto represivo de la dictadura militar.

Para el autor, fue esta participación la que lo llevó más tarde al ejercicio de la escritura, pues, como él mismo señala:

...el trabajo de las Yeguas del Apocalipsis tenía mucho que ver con la escritura, con la inscripción de un tema no tocado en el país como era la homosexualidad [...] Las Yeguas... fue en cierta forma un ejercicio para llegar a la escritura, para hacer de esa exposición corporal un registro que estuviera abierto a lo escritural. Lo que hago ahora tiene que ver más con lo auditivo que con lo visual, está en relación a lo oral.¹⁷

Son precisamente los años de la dictadura de Pinochet, sus prácticas y actores, los que Lemebel una y otra vez retratará en sus crónicas. No obstante, él no se detiene exclusivamente en esos años, recorre también el Chile de la transición a la democracia y el actual, pero siempre atendiendo a los costos sociales que produjeron en nuestra sociedad. Lemebel mantiene una postura disidente y contestataria de la represión dictatorial, más aún, se aboca a la tarea de denunciar los abusos e injusticias cometidos durante ese período de la historia de nuestro país. Antes de continuar, conviene establecer los límites entre dictadura y postdictadura, de manera de entender más tarde la centralidad que asume la memoria en el proyecto literario de Pedro Lemebel.¹⁸

Para Tomás Moulian, el Chile Actual se inicia mediante la instalación de un gran consenso en nuestra sociedad, entendido como “... la enunciación de la supuesta, de la imaginaria armonía.”¹⁹ Aquí se ubica, para el sociólogo, el acto fundador del Chile Actual, de manera que esta nueva etapa se inicia con una “conminación al silencio.”²⁰ Para llevar esto a cabo fue necesario blanquear el pasado, eliminar cualquier intento vacilante de

¹⁵ Escritor y artista visual chileno. En su libro *Yo, yegua* (Santiago: Seix Barral, 2004) precisamente relata su experiencia en Las Yeguas del Apocalipsis.

¹⁶ Para mayor información sobre el trabajo de performances de Lemebel, ver Domínguez Ruvalcaba, Héctor “La Yegua de Troya. Pedro Lemebel, los medios y la *performance*”. En Blanco, Fernando, A (editor) *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago: LOM Ediciones, 2004.

¹⁷ **Jeftanovic, Andrea. “El cronista de los márgenes”. *Revista Lucero. Universidad de California, Berkeley, 2000. En <http://www.letras.s5.com/lemebel150.htm>.***

¹⁸ Los límites entre dictadura y postdictadura serán delineados a partir del trabajo del sociólogo chileno Tomás Moulian en su libro *Chile Actual. Anatomía de un mito*. Si bien el texto es del año 1997 y, en consecuencia, han surgido nuevos acontecimientos, el diagnóstico general está absolutamente vigente.

¹⁹ Moulian, Tomás. *Chile Actual. Anatomía de un mito*. Santiago: LOM-ARCIS, 1997. p. 37.

memoria, pues solo así se podía avanzar hacia el progreso. Esto, por cierto, significaba dejar atrás los abusos cometidos por la dictadura y sus aparatos de represión.

El resultado de esta supuesta armonía es una democracia caracterizada por “garantizar la reproducción de un orden social basado en la propiedad y la ganancia privada, la limitación de la acción colectiva de los asalariados y la tutela militar en política.”²¹ Se trata, para Moulian, de la metáfora de la “jaula de hierro”, esto es, en palabras del autor, la instalación de una democracia protegida, cuya mayor implicancia desde el punto de vista ideológico fue:

...el debilitamiento de los sistemas discursivos alternativos al neoliberalismo y la capacidad manifestada por éste para seducir y atraer o, de un modo más pasivo, para presentarse como el único horizonte posible de quienes antes tenían otras perspectivas ideológicas, pero han optado por el realismo.²²

En este nuevo contexto la política sufre una profunda crisis, puesto que se ha vuelto, en palabras de Moulian, a-ideológica, más bien, bajo el dominio neoliberal, tecnificada, es decir, “guiada por raciocinios de eficacia.”²³ Todo ello fue llevado adelante por el “transformismo”, consistente en un “...largo proceso de preparación, durante la dictadura, de una salida a la dictadura, destinada a permitir la continuidad de sus estructuras básicas bajo otros ropajes políticos, las vestimentas democráticas.”²⁴ En una segunda etapa, (llamada por Moulian “dictadura constitucional”) la dictadura fue gestando una serie de condiciones para perpetrar sus bases, pero ahora bajo una democracia: continuar ahora bajo un “marco legal”.

Entre las medidas consensuales impuestas bajo esta nueva democracia protegida, comenzó a imponerse, mediante un cuidadoso marketing, la idea del éxito económico, resultado, por supuesto, de la ardua tarea del régimen anterior. Reafirmadora de este nuevo escenario, sostiene Moulian, fue la “integración” de sectores por la vía del consumo. La masificación del crédito, extendida a casi todos los sectores:

...permite desarrollar estrategias de mejoramiento de las condiciones de vida, ensayar diferentes modalidades de conquista del “confort”. No son, en sentido estricto, estrategias de movilidad social, puesto que el efecto de su despliegue no es un cambio de estrato. Se trata de algo distinto, pero simbólicamente muy importante: de un acceso a la “modernidad” de los bienes u objetos que antes estaban restringidos a los ricos.²⁵

Para el sociólogo, comienza a ejercerse una nueva forma de ciudadanía en este nuevo

²⁰ Ídem, p. 39.

²¹ Ídem, p. 47.

²² ***Ídem, p. 54.***

²³ Moulian, Tomás Op. Cit. p. 60.

²⁴ Ídem, p. 145.

²⁵ ***Ídem, p. 99.***

horizonte, la del “ciudadano credit-card”. Se trata de la incorporación a una enorme red de consumo caracterizada por la posibilidad del pago diferido. Este nuevo ciudadano es disciplinado en su compromiso financiero futuro, sostiene Moulian. Ahora bien, afirma el autor, no puede verse el crédito exclusivamente como un dispositivo de dominación, puesto que mantiene otra cara, vinculada esta vez al placer; aquí se encontraría el aspecto positivo del crédito. Si el *flaneur* se sentía como un príncipe en la ciudad y sus pasajes, el “ciudadano credit-card” se sentirá libre en el *mall*, pues allí encontrará la “vertiginosidad del consumo.”²⁶

Siguiendo lo planteado por Moulian, el Chile Actual es una producción del Chile Dictatorial²⁷, las condiciones actuales fueron elaboradas cuidadosamente durante la dictadura militar, la que, para el autor, se produjo en dos fases, donde la segunda fue estratégicamente muy relevante para sentar las bases del presente.

Para Tomás Moulian, entonces, la dictadura militar tuvo dos etapas: una primera llamada terrorista y una segunda denominada constitucional, donde la primera:

...es aquella fase de una dictadura revolucionaria en la que el derecho, que define lo prohibido y lo permitido, y el saber que define el proyecto se imponen privilegiando los castigos. El orden se afirma sobre el terror.”²⁸

En esta primera fase, el poder-terror fue central tanto para reprimir e inmovilizar, sostiene el autor, como para sentar las bases de un saber, a través de la conformación de las mentes. Para ello, se sirvió del cristianismo, para justificarse, considerando la mayoría católica de la sociedad.

El poder-terror llevado a cabo para reprimir fue desarrollado por aparatos de represión, organismos creados para la producción sistemática de torturas, desapariciones, encarcelamientos, exoneraciones y exilio. El dispositivo-saber de la dictadura fue desarrollado, en cambio, mediante la instauración de ciertos discursos elaborados por sujetos-productores, distribuidos a través de una red de aparatos destinados al asentamiento de ciertas ideas-fuerzas. Entre ellas, la idea de que “el predominio del mercado frente al decisionismo estatal y la universalización de las formas...”²⁹

Con estos propósitos, ciertos medios de comunicación jugaron un rol fundamental en la difusión de estas ideas. Entre los medios de prensa escrita, fueron cruciales *El Mercurio* y el diario *La Tercera*; los canales de televisión también hicieron lo suyo.

Para Tomás Moulian, la pregunta por la existencia de una segunda fase de la dictadura, denominada constitucional, es pertinente en la medida en que existía una doble constitución:

²⁶ Ídem p. 112.

²⁷ Moulian hace hincapié en que no acepta en este sentido ni el determinismo ni la necesidad, cree que la sociedad actual se creó con los “materiales” del Chile Dictatorial, y así su producción.

²⁸ **Moulian, Tomás. Op. Cit. p. 171.**

²⁹ Ídem, p. 198.

Una que garantizaba derechos, como el habeas corpus y el recurso de protección o los derechos sociales, que definía un régimen político semirrepresentativo pero con participación de los partidos políticos y con elecciones. Y la otra, que bajo el título “Período de transición”, anulaba todos estos derechos y paralizaba las instituciones hasta el segundo plebiscito, el de 1988.³⁰

Para Tomás Moulian, esta segunda etapa (que para el autor comenzó después del plebiscito constitucional de 1980 y que terminó con el plebiscito de 1988) se caracterizó por la disputa entre quienes pretendían seguir reproduciendo el sistema ya instalado desde la primera fase terrorista y aquellos que abogaban por un cambio de sistema.

Pedro Lemebel aborda precisamente ambos momentos de la historia de nuestro país, el Chile de la dictadura, poniendo al descubierto testimonios de víctimas de la represión vivida en esa etapa, pero también rastrea las transformaciones que nuestro país ha experimentado luego de esa etapa, cuestionando la mayor parte del tiempo la continuación del modelo económico impuesto por la dictadura militar, y las condiciones actuales de vida bajo ese marco.

Ahora bien, la atención de Lemebel no se remite exclusivamente a los costos sociales de la dictadura, el foco de su crítica se concentra en las implicancias individuales, identitarias, e insiste en la necesidad de apelar a la memoria como una manera de devolver la dignidad a aquellos individuos, identidades, víctimas de esos abusos.

Es precisamente esto último, lo que será trabajado en esta tesis como hipótesis: el escenario de la dictadura y su contexto represivo y normativo produjo fundamentalmente una crisis del sujeto, una crisis que, desde el lugar en el que el escritor se asume, afecta al sistema sexo-género:³¹

La posición estético política del escritor Pedro Lemebel encarna este compromiso intelectual tanto en su adscripción a la intolerancia civil a las llamadas “leyes de olvido” como la lucha por la política de la diferencia sexual. Tanto la politización de la diferencia como la politización de la memoria forman parte de su agenda de escritura.³²

En este sentido, esta tesis abordará más tarde la relevancia de quién se acuerda en estas crónicas, sujeto que, como se verá, se presentará como una estrategia discursiva, desarticulando y contestando a las imposiciones homonormativas imperantes dentro de ese contexto. Lemebel, entonces, se hace cargo de develar “ese manto de olvido” que ha caracterizado la historia oficial, poniendo especial cuidado en los intentos normalizadores

³⁰ *Ídem*, p. 273.

³¹ Siguiendo lo planteado por Sonia Montecino, “el género se define como la construcción social y cultural de las diferencias sexuales, implicando que el género será el entramado de representaciones y posiciones que las distintas culturas bordarán a partir de las diferencias biológicas.” Ver Sonia Montecino “Identidades de género en América Latina. El lenguaje de la diversidad” En Garretón, Manuel Antonio (coord.). *América Latina: un espacio cultural en el mundo globalizado*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1999. s/n

³² *Blanco, Fernando. “Comunicación política y memoria en la escritura de Pedro Lemebel” En Blanco, Fernando, A (editor). Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel. Santiago: LOM Ediciones, 2004.*

sobre los cuerpos, reivindicando en su escritura a identidades que fueron anuladas, reprimidas o simplemente eliminadas.

El escenario cultural es observado así desde perspectivas diversas, heterogéneas, se descubre la cara del poder, sus intentos disciplinarios y su impronta en la legitimación de determinadas memorias emblemáticas, siguiendo lo planteado anteriormente por Steve Stern:

La narrativa de Lemebel se organiza con materiales discursivos extraídos mayoritariamente de la cultura popular y mediática en los que está presente un imaginario colectivo en el que prima el verosímil por sobre la realidad factual. Lemebel nos presenta una escritura que reestablece a los sectores medios y populares en las disputas por los sentidos sociales y lo hace al trabajar su reposición sobre matices de sentido e ideológicas, problemáticas en las que las rutinas periféricas y sus actores (empleadas domésticas, madres solteras, niñas o mujeres agredidas, homosexuales proletarios y VIH+, juventud lumpen) son comentadas y puestas en escena por el cronista con el fin de mostrar sus horizontes de expectativas, sus miserias y sobre todo el registro de una moral social de signo distinto dentro del orden homoerótico interdicto.³³

Es en este contexto que la memoria aparece como un medio efectivo, una forma de resistencia, para legitimar a esos actores sociales silenciados. La rememoración de esas subjetividades, de esas memorias sueltas, resignifica también memorias colectivas, propiciando la confrontación, subvirtiendo la oficialidad y el consenso y posibilitando diversidades y polifonías.

3.2. ¿Cómo se acuerda?

Tal como ya se ha anunciado, esta tesis revisará algunos aspectos presentes en crónicas del autor, dejando de lado su incursión en otros géneros. Desde la perspectiva que esta tesis examina, dicha elección, es coherente en el marco de la propuesta que Lemebel desarrolla a través de su proyecto literario. Se revisarán algunas implicancias que dicha opción mantiene con los aspectos que en este trabajo serán abordados. Para comenzar, es apropiado inspeccionar algunas condiciones generales en relación al género en tanto tipo de discurso, para luego revisar la situación particular de la crónica dentro de éstos.

Leonidas Morales³⁴ ha dedicado gran parte de su trabajo a la investigación de los “géneros referenciales.” El autor ha sostenido que los géneros en tanto tipos de discursos aparecen siempre formando parte de una institución, término que inherentemente remite al campo histórico, cuya consecuencia será su permanente cambio en relación a las condiciones sociales, económicas y culturales circundantes. De esta manera, para el autor, los géneros hacen parte de un sistema institucionalizado jerárquico y regulador que

³³ Blanco, Fernando. *Op. Cit.* Págs. 39-40.

³⁴ Morales, Leonidas. *La escritura de al lado. Géneros referenciales.* Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.

posee cierta vigencia y que valida a ciertos sujetos como escritores y lectores.

Esta lógica, no obstante, afirma Morales, se ve interrumpida con el surgimiento de las vanguardias durante las primeras décadas del siglo XX. Si bien se trata de movimientos y consecuentes manifestaciones artísticas heterogéneas, tienen en común su crítica a la institución en tanto reguladora de las artes. En el caso particular de la literatura, dicha institución venía privilegiando a ciertos géneros por sobre otros. Antes de las vanguardias, la institución validaba lo literario exclusivamente a través de los géneros de ficción.

La obra de arte que emerge con las vanguardias es otra obra de arte pues se rige por principios tales como la contaminación, la impureza y la fragmentación. La crítica que expresan las vanguardias no solo se traduce en una nueva concepción de la obra de arte sino que también hace posible la visibilidad de géneros no ficcionales, propiciándose nuevas fronteras entre lo literario y lo no literario.

Poco a poco comienza a elaborarse la teoría de estos géneros y los espacios académicos se abren a este nuevo desarrollo. Si bien en la actualidad los géneros no han desaparecido y, de hecho, es posible identificarlos, las condiciones antes mencionadas, los han sometido a nuevos cambios, permitiendo la combinación de unos con otros, en definitiva, nuevas posibilidades escriturales.

Cada género, afirma Morales, brinda ciertas posibilidades pero a la vez niega otras, esas posibilidades que brinda pueden llegar a ser decisivas. En los géneros referenciales, por ejemplo, el fenómeno de la enunciación es crucial. Al momento de escribir, se debe elegir un tipo de discurso, es decir, inevitablemente están interfiriendo una serie de pautas.

Al hablar de géneros referenciales, el autor está pensando en géneros como la carta, el diario íntimo, la autobiografía, las memorias, la crónica urbana, la entrevista, entre otros. A pesar de que estos géneros parezcan tan reales, también utilizan figuras que se suelen vincular a la ficción. Nunca la referencia a la realidad en estos géneros es ingenua y directa a pesar de que haya una referencia externa concreta.

Se intentará revelar entonces, el conjunto de propiedades particulares de la crónica, de manera de definir cuáles son sus atributos o, más bien, siguiendo a Leonidas Morales, cuáles son las posibilidades que ésta le proporciona al escritor. En el diccionario de la Real Academia Española, “crónica” es definida como: “Historia en que se observa el orden de los tiempos”³⁵ y luego “Artículo periodístico o información radiofónica o televisiva sobre temas de actualidad.”³⁶ Por un lado, historia y tiempo, por otro, periodismo y actualidad.

Dentro de la teoría de los géneros periodísticos, la crónica ha sido definida como: “...fundamentalmente, un discurso *narrativo*, es decir, que relata un acontecimiento dando la ilusión de un desarrollo cronológico [...], representando, a partir de una serie de

³⁵ Real Academia Española de la Lengua. *Diccionario de la lengua española* (Tomos I y II). Buenos Aires: Espasa Calpe, 2001. p. 687.

³⁶ Ídem, p. 687.

recursos, la temporalidad.”³⁷

Si bien esta definición es demasiado general, remite a dos aspectos trascendentales de la crónica: primero, se trata de un discurso narrativo, esto es, la narración funciona como marco general de la crónica, lo cual no impide que funcionen en su interior, a modo de segmentos diferenciados, otros tipos de discursos.

Por esta razón, se habla de la crónica como un género híbrido, esto es precisamente lo manifestado por Juan Villoro en el artículo “La crónica, ornitorrinco de la prosa.”³⁸ Para Villoro, la crónica transita entre dos economías: la ficción y el reportaje. De la novela, toma la condición subjetiva, afirma el autor: “la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos, del reportaje “los datos inmodificables.”³⁹ Villoro afirma que el catálogo de influencias podría ser demasiado extenso, pues en ella también reconoce aspectos del cuento, la entrevista, el teatro moderno, el ensayo e incluso la autobiografía.

El segundo aspecto fundamental al que refiere la definición antes mencionada, es el tiempo. Para Villoro, es éste el dios al que la crónica se debe. La crónica trata de sucesos en el tiempo: “Al absorber recursos de la narrativa, la crónica no pretende “liberarse” de los hechos sino hacerlos verosímiles a través de un simulacro, recuperarlos como si volvieran a suceder con detallada intensidad.”⁴⁰

Si bien los aspectos mencionados hasta aquí apuntan a una definición todavía muy amplia de la crónica, existen otros, más particulares, que responden a las condiciones actuales en que el género viene desarrollándose. Hoy, por ejemplo, se habla de crónica urbana, nomenclatura que -como se verá- se relaciona con las condiciones en que surgió, cuyas repercusiones se extienden hasta la actualidad. En este sentido, es adecuado aludir a su origen de manera de comprender más tarde cómo ésta se transforma en el discurso configurador del proyecto literario de Pedro Lemebel.

Susana Rotker⁴¹ analiza en profundidad las condiciones en que la crónica emerge y prolifera. Para la autora, el verdadero origen del fenómeno se produce a fines del siglo XIX en América Latina y no a mediados del siglo XX en Norteamérica, con lo que se ha denominado nuevo periodismo. La crónica surge en plena modernidad: industrialización y cosmopolitismo son parte del horizonte cultural en que este género se desarrolla.

En la literatura hispanoamericana es el momento del modernismo, cuyas figuras emblemáticas han sido vinculadas casi exclusivamente a la poesía. Esta parcial

³⁷ Atoréis, Ana (Selección, introducción, notas y propuestas de trabajo) *Los géneros periodísticos. Antología*. Buenos Aires: Argentina, Ediciones Colihue, s/a. p. 22.

³⁸ Villoro, Juan “Entre la literatura y el periodismo. La crónica, ornitorrinco de la prosa”. Artículo publicado en La Nación Argentina. En <http://www.lanacion.com.ar/773985>

³⁹ Villoro, Juan. Op. Cit.

⁴⁰ Ídem.

⁴¹ Rotker, Susana, *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Ediciones Buena Letra, 1991.

articulación no ha permitido hacerle verdadera justicia al género crónica, puesto que precisamente tales escritores fueron quienes produjeron un significativo material de crónicas. Este hecho dice relación con la antes mencionada problemática de los géneros y la institución, tal como se manifiesta en la siguiente cita:

...sea cual fuere el criterio empleado por la crítica literaria de acuerdo con la época, lo cierto es que la canonización de determinada escritura modernista en detrimento de un vasto sector de la producción textual de los mismos autores ha correspondido a un proceso de interpretación. La marginación de las crónicas no responde a un criterio “científico” o inapelable; es el resultado de una interpretación selectiva, hecha a menudo como una domesticación de la lectura y situada a su vez sobre capas sucesivas de lectura.⁴²

Para Rotker, la proliferación de la crónica en América Latina se produjo por una serie de condiciones que se estaban dando en medio del escenario de la modernidad: la percepción del inicio de la industrialización, la consolidación de los Estados más fuertes y burocráticos y la incorporación del hemisferio al sistema económico internacional. Todas estas condiciones se tradujeron en un clima de profundas transformaciones que suscitaron un ambiente novedoso para el continente.

Los modernistas, afirma Rotker, lograron incorporarse a esta dinámica gracias al flujo informativo presente en la época, la variación de las clases sociales y la violenta urbanización. Sin embargo, advierte la autora, se percibe en los modernistas una sensación de malestar, que, en palabras de Rotker:

...se originaba en la contradicción entre racionalismo, esperanza y desubicación del hombre ante una serie de cambios y en el cisma entre naturaleza y sociedad; se originaba en el desplazamiento de los modernistas en términos económicos, en el número de lectores, en la quiebra de los venerables y en la imprecisión del marco de valores.⁴³

Según la autora, se trataba finalmente de una disputa entre nuevos y viejos valores, entre discursos heterogéneos, acentuados por la conciencia cosmopolita que estaba rigiendo la modernidad. Los modernistas respondieron a la individualidad extrema de la época, con la recuperación de la técnica en cuanto conciencia de la escritura y el subjetivismo como método de conocimiento superior a la ciencia.

Para Rotker, el sistema de narración modernista se caracterizó por espacios de condensación, esto es, “encuentros dialécticos, no estáticos ni resueltos, donde formas diversas se juntan.”⁴⁴ Para la autora, la crónica es por excelencia el espacio de condensación de los modernistas en la modernidad, lo que también respondió a modificaciones en el estatus tanto del escritor como del propio discurso literario:

Los “letrados” de la era patricia iban hacia su extinción como categoría, los políticos comenzaron a encarnar el discurso del Estado y los escritores debieron replantear el modo de inserción en una sociedad donde el valor de intercambio

⁴² Rotker, Susana, *Op. Cit.* p. 17.

⁴³ *Ídem*, p. 33.

⁴⁴ *Ídem*, p. 45.

en el mercado y la noción de utilidad eran premisas esenciales. ⁴⁵

Esto último se vio aumentado por la tendencia a la especialización de los discursos, y como la literatura era más bien una vocación, afirma Rotker, los hombres de letras se convirtieron en periodistas o maestros, o en ambas cosas. Desde que la sociedad comenzó a funcionar en torno al dinero y la utilidad, la literatura pasó a ser comprendida como un objeto propio del ocio y el placer, un lujo destinado a las elites cultas.

Para Rotker, si los modernistas no hubiesen desarrollado la escritura de crónicas a través de los periódicos, su trabajo se hubiera limitado a producir para la elite. Rotker sostiene, sin embargo, que esta distancia entre escritores y público no se debía a que la sociedad no consumía literatura, por el contrario, coexistían diversas modalidades de escritura, desde aquellas más elitistas, pasando por otras insertas en la industria cultural (el caso del melodrama y el folletín periodístico son emblemáticos), hasta aquellas que mantenían una línea más referencial de corte realista.

Según la autora, las exigencias del periodismo, permitieron sacar a los modernistas del torremarfilismo, matizando la autonomía del discurso literario recién adquirida con la obligación de referir y pensar el acontecer cotidiano. La única vía moderna y efectiva fue entonces, para la autora, vender la capacidad de escribir en un nuevo mercado del trabajo que se abrió entonces: el mercado de la escritura.

Dado que el periodismo era un lugar discursivo heterogéneo, los hombres de letras recurrieron a la estilización para diferenciarse del *reporter*, de manera de hacer visible al sujeto literario y específico que ha producido la crónica. El estilo se convierte en el dispositivo de especificación del sujeto literario finisecular. Para Rotker, las crónicas aportaron a los modernistas una práctica de escritura, pero también una conciencia concreta de su instrumento y nuevas formas de percepción, cambiando incluso la concepción de los temas poetizables.

En el caso particular de Chile, el escenario de la modernidad produjo una importante reorganización cultural que para Carlos Ossandón:

...se expresa en el imperio de nuevas visibilidades o exterioridades sígnicas, en inéditas relaciones entre letra e imagen, y en la estimulación de unas sensibilidades que ya no tienen como fuente la cultura ilustrada-letrada. Esta nueva configuración da específicamente cuenta de unos formatos que tienden parcialmente a reemplazar el juicio por la inclinación, el raciocinio por la vista, el autor por el orden de los signos, lo irrepitible por lo repetible, el aura por la serie. A su vez, el público más amplio y diversificado que se constituye da cuenta también de conexiones culturales de distinto tipo y de diferentes y cambiantes estrategias de recepción; público que expresa nuevos gestos (más ligados al (h)ojear que al focalizar) y ritmos (más extensivos que intensivos) de lectura. ⁴⁶

Tanto a Ossandón como a los otros autores del texto, les interesará examinar “las mutaciones o los estallidos” que esas nuevas visibilidades producen en la esfera pública.

⁴⁵ Rotker, Susana, *Op. Cit.* p. 55.

⁴⁶ Ossandón B, Carlos/ Santa Cruz A. Eduardo (con la colaboración de Pabla Ávila F. /Luis E. Santa Cruz Grau). *El estallido de las formas. Chile en los albores de la “cultura de masas”*. Santiago: LOM Ediciones/ ARCIS, 2005. p 11.

Es así como emprenden la tarea examinadora de formatos y códigos que adquieren cierta relevancia a finales del siglo XIX y principalmente a inicios del XX en nuestro país. Lo interesante es que estas nuevas “visibilidades sónicas” no se configurarían como meros medios de expresión de las necesidades de las realidades sociales que emergen en la modernidad, estos nuevos códigos ayudarán a configurarlos en tanto presencia dentro del nuevo escenario moderno.

La relevancia que estos nuevos signos incorporan a la realidad nacional, es materializar la modernidad, más aún, ayudan a desarrollar “el ser moderno”, se comienza así a vivir la nueva cotidianeidad moderna, pues concretan las nuevas posibilidades que el progreso va a traer a los hogares, al trabajo, en fin, a la vida en general. Al mismo tiempo, comienzan a desarrollarse nuevos gustos, nuevas necesidades y nuevos modelos de vidas.

Dentro de los nuevos formatos especialmente significativos en este período, se encuentran las revistas del género *magazine*, los diarios y las publicaciones especializadas y gremiales. La hipótesis de trabajo que los autores desarrollan es que la industria cultural logra cotidianizar la modernidad, configurar la idea de un sentido común a través de un imaginario social moderno.

En el caso de las revistas del género *magazine* se trata de:

...un periódico ilustrado, estructurado sobre la base de numerosas secciones y generalmente de muchas páginas y de aparición mensual o semanal”. Se trata de un género que es capaz de albergar en su interior en forma entremezclada crónicas, entrevistas, reportajes de actualidad, ilustraciones, avisos publicitarios, cuentos y novelas por entrega, notas de vida social, caricaturas, poemas, etc.⁴⁷

Una de las tareas fundamentales que desarrolló el *magazine*, afirman los autores, fue la de divulgación y vulgarización del conocimiento. Con ello, la industria cultural se atribuyó la tarea de democratizar la cultura, aunque para esto, le fue necesario desarrollar ciertas técnicas de manera de hacer llegar efectivamente todos los nuevos conocimientos a la sociedad en su conjunto.

En el *magazine* podían convivir simultáneamente los temas más disímiles, lo que le costó, en ocasiones, el estigma de la frivolidad. Esto último, también se vincula con el propósito que el género albergó: entretener. Por otro lado, la imagen jugó un papel fundamental al interior del género, ya sea en forma de ilustración o de fotografía. Más aún, la imagen se constituirá como uno de los contenidos fundamentales del *magazine*. Considerando el complejo escenario moderno y el desarrollo de una nueva industria cultural, proliferaron diferentes *magazines*, que pretendían llegar a las heterogéneas realidades que convivían en la sociedad.⁴⁸

Los diarios de la época no estuvieron exentos de las transformaciones que estaban produciéndose.⁴⁹ La modernidad había instalado en Chile las condiciones políticas, económicas, sociales y culturales para la aparición de una auténtica prensa de empresa, que es la consumación de la libertad de prensa. Esta última, se vio consagrada a través de uno de los derechos fundamentales del individuo: la libertad de expresión. Así, afirman

⁴⁷ *Ídem*, p. 33.

los autores, se instalaron en Chile tendencias más bien universales del desarrollo moderno con formas específicas de la modernización en nuestro país.

La libertad de información proporcionó, afirman los autores, una reivindicación fundamental para la emergencia del ciudadano opinante, a la vez que constituye el elemento articulador del crecimiento del mercado informativo y de su actor cultural, la empresa periodística. La prensa liberal moderna se atribuyó así el rol de vocero y orientador de la opinión pública y el logro de sus intereses económicos, ligados a los procesos de masificación del mercado informativo.

La prensa chilena a inicios del siglo XX experimentó profundas transformaciones que significaron un cambio desde un periodismo vinculado a la difusión de doctrinas (expresión de partidos o grupos políticamente definidos) a uno relacionado con las exigencias de un mercado en creciente desarrollo, expresadas bajo la forma de la ampliación del número de lectores y la captura de publicidad.⁵⁰

⁴⁸ Los magazines analizados por los autores son *Pacífico Magazine*, *Suceso*, *Zig-Zag* y *Corre Vuela*. *Pacífico Magazine* se dirige a la élite social a la que se le atribuyen cualidades de ilustración y cultura. Allí el acento estaba puesto en difundir los avances de la ciencia moderna, sobre todo aquellos del terreno económico e industrial. Otra parte fundamental de este *magazine*, se abocó a la difusión de la literatura, lo cual reafirma su dirección hacia una élite ilustrada. Mientras que *Suceso* tuvo como característica principal ser un *magazine* de actualidades, que pretendía llegar a un público más amplio y masificado en desarrollo. Destaca la presencia de artículos y productos dirigidos a introducir el confort moderno en la cotidianeidad. La publicidad va configurando así un entorno de objetos y servicios cada vez más amplio. *Zig-Zag* inauguró la creación de un producto comercial, que le permitió contar con un público más disímil que incluso trascendió la élite. *Zig-Zag* configura una escena pública de aparición, donde lo que se destaca, afirman los autores, es la visibilidad o escenificación de los actores o acontecimientos. Según los autores, en *Zig-Zag* el *mostrar* y la *mirada* se constituyen como los nuevos poderes. *Zig-Zag* establece así un nuevo modo de reconocimiento: el “yo estuve allí”, sostienen los autores. El *magazine Corre vuela*, por su parte, fue una revista que se dirige a los sectores populares de la sociedad, lo que constituye, en palabras de los autores, más que una operación político-cultural, una estrategia de llegar a nuevos lectores potenciales. En *Corre Vuela* el componente satírico (en caricaturas, comentarios políticos y notas de actualidad) adquiere un papel fundamental, destinado al comentario político. Sus temáticas se insertan en el ámbito local, expresadas muchas veces en “lenguaje local”, configurando así una especie de ficción de lo nacional y lo popular.

⁴⁹ El caso de *El Diario Ilustrado* es emblemático pues en él todavía coexisten las nuevas condiciones del periodismo moderno con las pretensiones de una *élite* que busca marcar una presencia en el terreno de la prensa, guiada por principios más bien identitarios. *El Diario Ilustrado* estuvo ligado al conservadurismo. En él, las representaciones ligadas a grandes poderes son las que hegemonizan la escena visual. Así, por ejemplo, las primeras representaciones del diario responden al “retrato”, influenciadas muy fuertemente por la pintura. El diario *El Mercurio* representaba las exigencias de la emergente empresa periodística. Así es como dentro de su lógica se encuentra, expresan los autores, la búsqueda de réditos económicos, mediante la ampliación de sus lectores y la captura de publicidad, ambas principales fuentes de ingreso. Del mismo modo, se distancia de estructuras o corrientes políticas definidas, dejando atrás el periodismo de trincheras o el carácter de vocero de alguna tienda política en particular. Se pretende abogar por un periodismo moderno e imparcial, que refleje, pero también ilumine, la opinión de los ciudadanos. Si bien es la sección editorial la que se podía permitir opiniones o valoraciones, en el caso de *El Mercurio* ésta adquirió características particulares, entre las que se cuentan, el carácter impersonal y la ausencia de firma. Así, quien hablaba era el periódico en sí mismo y no sus editorialistas circunstanciales.

⁵⁰ Los autores sitúan simbólicamente la entrada del periodismo liberal moderno en Chile con la fundación de *El Mercurio* el 1 de junio de 1900.

Para los autores, esta nueva prensa inaugura “principios formales o lógicas de distribución de los signos, que se imponen por encima de las prerrogativas de los *autores* y de sus *estilos*.”⁵¹ Este nuevo sistema comunicacional moderno, “construye artefactos y “significaciones” propias.”⁵² La prensa se transforma así en un nuevo *actor*⁵³: “en tanto que *actor* se apropia de un habla, construye una “personalidad” en cierto grado irreductible, que interactúa o entra en diálogo con otras hablas o prácticas, dentro de esa obra o proceso mayor llamado modernización.”⁵⁴

El último grupo de formas emergentes que estallan en el escenario de la modernidad en nuestro país, lo constituyen las revistas especializadas y gremiales⁵⁵:

... medios escritos de circulación más o menos regular, que se hacen cargo de un ámbito temático específico, que se ofrecen a un público cada vez más heterogéneo en su demanda, lo que se vio acompañado además de cambios en la estructura formal de los propios diarios, cada vez más claramente diferenciadas en secciones también especializadas.⁵⁶

De esta manera, es posible sostener, siguiendo el planteamiento de los autores, que las transformaciones que trajo consigo la modernidad posibilitaron el desarrollo de la industria cultural y de una prensa de corte liberal, que se tradujo en el estallido de nuevos

⁵¹ Cursivas del texto original p.161.

⁵² Comillas del texto original. Ossandón B, Carlos/ Santa Cruz A. Eduardo. Op. Cit. p. 161.

⁵³ Ídem, p. 161.

⁵⁴ Ídem, p. 162. Comillas y cursivas del original.

⁵⁵ *Chile Cinematográfico* es una publicación que, al decir de los autores, nace al interior de la acelerada masificación del espectáculo cinematográfico y que era visto como un *invento* mágico rodeado de aura. Así, la tarea que esta revista asume fue la de difusión y popularización del cine. Se encargará, por un lado, de mostrar las bondades del cine, esto es, como sana recreación, democratizador de la cultura, material educativo y *civilizador*. Por otro lado, la revista va a defender al cine de sus detractores provenientes de la alta cultura. *Chile Cinematográfico* estimula al público a asistir a las exhibiciones de películas a través de artículos que, por una parte, muestran sus aspectos tecnológicos (sección *Cuestiones Técnicas*) y, por otro, revelan la operatoria de su lenguaje (sección *Varietades*). Otros intentos dentro de este mismo ámbito fueron *Cine Gaceta* y *La Semana Cinematográfica*. Todas ellas usaron en su interior diferentes géneros, tales como: entrevistas, notas informativas, artículos de opinión, reportajes, etc.; consolidándose paulatinamente la estructura y formato propio de la revista especializada. Los esfuerzos de *La Palanca* se enmarcan dentro de lo que se constituyó como revistas gremiales. *La Palanca* fue la primera publicación que se presenta a sí misma como una publicación feminista. Aquí la voz presente es la de mujeres populares, las pobres, las trabajadoras de un importante rubro de la época, expresadas a través del “órgano de asociación de Costureras”. Esta revista aparece entonces como un canal de difusión de dichas voces. Posee una estructura sencilla y sola una imagen gráfica que abarca media portada, cuya bajada es “Publicación feminista de propaganda emancipadora”. Los temas presentes en esta revista son, por un lado, aquellos que dicen relación con discursos formativos hacia las mujeres y, por otro, el recurso a la ciencia como posibilidad de progreso y desarrollo. *La Palanca* admite cierta filiación con lo que se constituyó como prensa obrera, vínculo que posibilita el cruce no solo desde una sujeción de género sino que también de clase.

⁵⁶ Ossandón B, Carlos/ Santa Cruz A. Eduardo. Op. Cit. p. 214.

formatos que pretendían llegar a las nuevas y múltiples realidades, donde el “ser moderno” comienza a desarrollarse a través de la naturalización de la cotidianidad.

Si bien en la actualidad la crónica ya ha ingresado a circuitos literarios y académicos, esto se puede ver en la publicación de antologías de crónicas, concursos e incluso su consideración en cátedras dentro de instituciones académicas, en el momento en que Lemebel comienza a desarrollar su producción crónística, el género se encuentra todavía en una condición muy marginal con respecto a dichos circuitos.

En Lemebel, la crónica, como género discursivo, es coherente dentro de su proyecto literario, pues en él encuentra un espacio propicio para llevar a cabo su propuesta, de ahí que sostenga:

Yo antes escribía cuentos, pero no sé, encuentro un poco tramposa la ficción. Llegó un momento en que el cuento no se ajustaba a mis necesidades de realidad, de denuncia, de biografía y la crónica me vino como anillo al dedo. Ahora estoy un poco de vuelta pero no a la ficción porque hay una pasada biográfica de esos sucesos que ya ocurrieron. En lo mío siempre hay un anclaje en la realidad.⁵⁷

La crónica entonces le permite desarrollar sus necesidades de realidad, denuncia y biografía. En la hibridez de la crónica, el autor se puede desenvolver cómodamente. Ahora, ¿cuál es esa realidad, esa denuncia, que el autor pretende develar? Ya se dijo antes, Lemebel se propone revelar aquellas realidades silenciadas. Más aún, se resiste al desarrollo de una “transición a la democracia” que pretende garantizar “la paz social”, prescindiendo de realidades que no han sido consideradas por los discursos oficiales.

Persevera –insidiosamente- en denunciar los costos sociales que la dictadura e incluso la posterior transición han preferido olvidar. Lemebel, no olvida, todavía más, pone en evidencia cada intento de olvido, de manera que la memoria se convierte en un dispositivo que atraviesa toda la obra del autor. Lemebel decide tomar como protagonistas a sujetos marginales que en el escenario de la globalización no encuentran representatividad.

No sólo pretende representar a esos sujetos, quiere llegar a ellos, hacer accesible su discurso, democratizarlo. El autor busca circuitos de difusión que le permitan establecer un lazo más directo para la prolongación de su discurso. Para ello, deberá ingresar al sistema, “escabullendo mecanismos de poder”, como dirá él mismo:

Así por ejemplo mis crónicas antes de ser publicadas en libros, son difundidas en revistas o en diarios. Era lo que antes hacía en Página Abierta que era un medio de llegada bastante masiva. Lo mismo hago en la radio, de alguna forma “panfleteo” estos contenidos a través de la oralidad para que no tengan esa difusión tan sectaria, tan propia de la llamada Crítica Cultural o de los ámbitos académicos. En mí hay una intención conciente de hacer transitar mis textos por lugares donde el pensamiento no es sólo para paladares difíciles, finos.⁵⁸

La crónica le brinda al autor una posibilidad de difusión más abierta, democrática. De

⁵⁷ Jeftanovic, Andrea. *Op. Cit.*

⁵⁸ *Ídem.*

igual modo, sostiene Fernando Blanco, “el género permite por su brevedad y alto grado de referencialidad que los lectores puedan leer sin necesidad de exhibir destrezas lingüísticas superiores o especializadas.”⁵⁹

Actualmente se tiende a hablar de crónica urbana, cuyo énfasis parece estar en la capacidad de apropiación de un territorio, la urbe. Desde la llegada de la modernidad, la ciudad se convierte en el núcleo de la vida social, los centros urbanos adquieren protagonismo, la vida en ellos revela la dinámica de las sociedades.

En las crónicas hay siempre un ojo que juzga, produciéndose en su interior un conflicto ético, pues emergen valoraciones, juicios, emitidos simultáneamente a la narración; se le toma el pulso a la ciudad, dando cuenta de la vida que en ella se desarrolla. El cronista rememora a una antigua figura, el *flaneur*, el paseante ciudadano propuesto por Walter Benjamin.⁶⁰ Esta figura aparece con el surgimiento de una literatura que Benjamin llama panorámica. Es la escuela superior de los folletones, y dentro de éstos las fisonomías, cuyo apogeo se circunscribe a mediados del siglo XIX (los años cuarenta específicamente).

El *flaneur* aparece cuando las fisonomías de los tipos comienzan a decaer, al mismo tiempo que desaparece la monarquía burguesa y emergen así las fisonomías de las ciudades. Estas últimas se distanciarán cada vez con más fuerza de las primeras, sobre todo de su aspecto ingenuo y bonachón. Esta nueva literatura se atendrá a mostrar “los lados inquietantes y amenazadores de la vida urbana.”⁶¹ Ya no le interesará determinar los tipos, sino “las funciones propias de la masa en la gran ciudad.”⁶²

Para Benjamin, el *flaneur* hará en este contexto “una botánica del asfalto.”⁶³ El callejeo que inicia así esta figura, se desarrollará en los pasajes, cada pasaje, dirá Benjamin, será “una ciudad, un mundo en pequeño.”⁶⁴ En este pequeño mundo, el *flaneur* se sentirá como en su casa. También aparece el *boulevard*, que será como la casa del *flaneur*, nuevos espacios de la ciudad en la vida moderna.

¿Cuál es la actitud que asume este paseante ciudadano en medio de la masa? Hará de observador, “es un príncipe que disfruta por doquier de su incógnito”⁶⁵, dirá Baudelaire.

⁵⁹ Blanco, Fernando. Op. Cit. p. 40.

⁶⁰ Con *flaneur* Walter Benjamin se refiere al paseante ciudadano que vagabundea entre los pasajes de la urbe. Para Benjamin es “el abandonado en la multitud. Y es así como comparte la situación de las mercancías. De esa singularidad no es consciente”. Ver Walter Benjamin “El *flaneur*” En *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1998.

⁶¹ Ídem, p. 55.

⁶² Ídem, p. 55.

⁶³ Ídem, p. 50.

⁶⁴ Ídem, p. 51.

⁶⁵ Benjamin, Walter. Op. Cit. p. 55.

Su indolencia, no obstante, será sólo aparente, afirma Benjamin, tras ella se oculta una vigilancia que no pierde de vista al malhechor. De ahí que el *flaneur*, se convierta a su pesar en un detective.

Poco a poco la ciudad comenzó a cambiar para el *flaneur*. En medio de un escenario movido por la lucha de la competencia cada individuo comenzó a anunciar sus intereses imperiosamente. Al mismo tiempo, empezó a extenderse una amplia red de controles que coartaron las mallas de la vida burguesa, afirma Benjamin. Comenzó a darse el progreso de la normalización de las ciudades, lo que sin duda modificó la patria del *flaneur*. Se iluminaron con luz eléctrica los pasajes, y el *flaneur* comenzó a sentirse extraño.

En este nuevo contexto, la gente debe acomodarse a una nueva situación en las grandes urbes. Las relaciones entre los hombres se distinguirán, afirma Benjamin, por una preponderancia expresa de la actividad de los ojos sobre la del oído: los sujetos se convierten ahora en deudores, acreedores, vendedores, clientes, patronos y empleados.

Así, en todo cronista hay algo de *flaneur*, hay un ojo vigilante que mostrará los lados inquietantes de la vida en la ciudad, tomando las palabras de Benjamin. Previo a la escritura, el cronista debe indagar en la realidad circundante, debe ser un conocedor agudo de ella. Guardando las distancias con Baudelaire y su tiempo, el cronista Lemebel también denuncia el control de los espacios de la ciudad, los nuevos códigos de la ciudad postmoderna: es testigo de su reorganización.

En muchas de sus crónicas dará cuenta del reemplazo de viejas estructuras por nuevas, deja al descubierto los principios que rigen la nueva organización y dinámica de la ciudad, cuyas consecuencias se traducen en una aparente armonía homogénea que busca exhibir una realidad ordenada, controlada, moderna. Sin embargo, la realidad de la calle, de los espacios marginales, es muy distinta, los individuos deben buscar nuevas formas de supervivencia en esta nueva realidad normada.

Lemebel da cuenta de una calle que se ofrece a los ojos del cronista como espectáculo, y la presenta muchas veces en contraste con la realidad vivida en los espacios marginales. Se trata de lo que Guy Debord denominó “sociedad del espectáculo”⁶⁶, cuya lógica está supeditada a las leyes del consumo. Para Guy Debord las condiciones modernas de producción no han hecho otra cosa que organizar la vida de las sociedades como una gran representación, elaborada de la unión de infinitas imágenes desplegadas simultáneamente.

Ahora bien, afirma el autor, “el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas, mediatizada a través de imágenes.”⁶⁷ En esta nueva visión de mundo objetivada, sostiene Debord, al espectador no le queda más que la aceptación pasiva a causa de su monopolio de la apariencia. Es así como el principio del fetichismo de la mercancía se consume de modo absoluto en el espectáculo, sostiene Debord.

El cronista Lemebel se convierte así en testigo del espectáculo que ofrece la calle, y

⁶⁶ Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: la marca, 1995.

⁶⁷ Debord, Guy. Op. Cit. p. 40.

mediante su testimonio, denuncia, tomando las palabras del mismo Lemebel, las condiciones actuales en que las sociedades se organizan. Lemebel muestra la cara que el progreso quiere ocultar, presenta la crudeza de realidades marginales, existentes en la ciudad. Le interesa mostrar esos horizontes por dentro, de manera de acceder a la fisiología de estas realidades en su complejidad. Con esta perspectiva, el lector obtiene una arista más, distinta a otras normadas, mediadas, interesadas.

Si para el *flaneur* el pasaje era por excelencia su lugar, en Lemebel será la esquina. Allí el cronista encontrará un lugar de confrontación, de convergencia de realidades heterogéneas, que darán cuenta de la dinámica de la ciudad. La esquina es el territorio de prostitutas, travestis, grupos marginales, con presencia en la ciudad. Ante la pregunta “¿cómo es la técnica del Pedro Lemebel como cronista para registrar esas distintas realidades?”⁶⁸, el autor sostiene:

Me baso en la polarización de temas, un resentimiento latente tiene que ver con cierto blanqueo que ha habido en Chile. Hay términos vedados como proletariado, burguesía; nadie es pobre en Chile. La ropa americana tendió a homogeneizar la facha. Frente al blanqueo de los temas confrontacionales, yo rescato la confrontación, la indignidad de asumirse asalariado.⁶⁹

Lemebel muestra la otra cara de la moneda; repite el discurso oficial, parodiándolo, pone en evidencia las mediaciones, las censuras, los parámetros que rigen la oficialidad, muestra la cara infeliz del modelo económico exitoso. Exhibe realidades vergonzosas, incómodas, grotescas, en suma, realidades en toda su complejidad.

3.2.1. La producción de crónicas de Pedro Lemebel

Desde que esta tesis considerará el trabajo de crónicas del autor, en particular, *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996), dejará de lado dos publicaciones del autor: el volumen de relatos *Incontables* (1986) y la novela *Tengo miedo torero* (2001) por tratarse entonces de otros géneros, en cuyo caso serían necesarias otras aproximaciones.

1) La esquina es mi corazón. Crónica urbana. (1995)

Este texto constituye su primer libro de crónicas, muchas de ellas publicadas con anterioridad en la revista *Página Abierta*. Tal como lo sugiere la denominación “crónicas urbanas”, este texto consta de diecinueve crónicas que dan testimonio de experiencias vividas en la ciudad. El ojo del cronista, una loca desenfadada, denuncia realidades, inabarcables para muchos, que suceden a vista y paciencia de todos en el Chile de postdictadura. Lemebel borra las fronteras entre lo público y lo privado, transitando por la ciudad libremente desde su condición marginal de homosexual. La loca, representante del mundo homosexual travesti, aparecerá deambulando por espacios periféricos: ¿quién más que ella podrá dar cuenta de la realidad vivida al interior de esos mundos?

En “Anacondas en el parque”, la crónica que abre el libro, Lemebel relata cómo la

⁶⁸ Jeftanovic, Andrea. Op. Cit.

⁶⁹ Jeftanovic, Andrea. Op. Cit.

modernidad mediante nuevos mecanismos de vigilancia ha coartado el libre espacio del parque, utilizado por muchos como lugar de encuentros amorosos. Del mismo modo, deja ver los avatares de la intimidad vivida en la periferia, mostrando la calidad de vida en los bloques o las oscuras tardes vividas en los cines rotativos del centro o en los baños turcos. Con igual certeza narra la dura realidad experimentada al interior de las cárceles, del servicio militar o la furia desatada en las barras bravas, todos ellos territorios eminentemente masculinos donde los interdictos del orden patriarcal son vulnerados. En última instancia, Lemebel deja ver prácticas, realidades, protagonistas, todas ellas, piezas del puzzle social, que de una u otra forma nos ponen frente al espejo, evidenciando el desfase modernizador.

2) De perlas y cicatrices. Crónicas radiales. (1997)

Con *De perlas y cicatrices*, Lemebel emprende su tercera publicación⁷⁰ de crónicas, pero a diferencia de las anteriores, este volumen reúne crónicas que habían sido difundidas a través de Radio Tierra o en su defecto en la revista *Punto Final*, superponiéndose de este modo dos registros: la escritura y la oralidad.

Se estructura en ocho partes: Sombrío fosforecer, Dulce veleidad, De misses top, reinas lagartijas y otras acuarelas, “Sufro al pensar”, y un final Relicario, dividido en tres últimas secciones, “Río rebelde”, Quiltra lunera, Relamido frenesí y Soberbia calamidad, verde perejil. Este nuevo sello formal ya había sido estrenado en *Loco afán*. Crónicas de sidario, reafirmando de algún modo el carácter fragmentario y heterogéneo que el género crónica le ofrece al autor. Al mismo tiempo, estos pequeños retazos de música, de melodramas, configuran parte del imaginario popular de América Latina y, en este sentido, constituyen un referente mayor.

En *De perlas y cicatrices* la memoria es el eje central y es articulada a través de diversos testimonios, pues Pedro Lemebel se ha decidido a desempolvar episodios del pasado que se habían mantenido convenientemente en un baúl, olvidados. En la crónica “Claudia Victoria Poblete Hlaczik” Lemebel rememora a la víctima más pequeña del horror de la dictadura, una pequeña de tan solo ocho meses de edad al momento de su detención y posterior desaparición.

Lemebel no solo retorna a los duros años de la dictadura militar, también se instala en los años de la postdictadura, denunciando su oportuna desmemoria al olvidar rostros que antes simpatizaban con el régimen militar y que ahora son aclamados por una amnésica audiencia televisiva. Las nuevas condiciones de un Chile que prefiere olvidar su pasado para concentrarse en su ansiada y ciega modernidad.

3) Zanjón de la Aguada. (2003)

Para muchos, esta nueva publicación inaugura un tono más autobiográfico en la escritura de Pedro Lemebel, expresado abiertamente en algunas crónicas de “En el país de nunca jamás”, donde el autor alude a recuerdos de su infancia. Pero para ser más precisos, tal vez habría que decir que en *Zanjón de la Aguada* se percibe un tono más personal, menos de testigo y más de protagonista de los hechos. En esta línea se pueden

⁷⁰ Su segunda publicación *Loco afán. Crónicas de sidario* del año 1996, será abordada en detalle en el análisis que sigue a continuación.

mencionar los “Retratos” de mujeres con quienes Lemebel ha establecido profundas amistades, mujeres que de una u otra manera han sido víctimas de la historia reciente de nuestro país, entre otras, Carmen Soria, Gladys Marín y Sola Sierra.

Zanjón de la Aguada también ofrece un abanico de andanzas, huellas de “Un pellejo aventurar”, vivencias en la periferia desde una “Noche de Halloween en Valparaíso” hasta un paseo por “La caleta de Horcones”, más o menos cercanas, eso puede depender de las propias peripecias del lector. Retazos de un Chile poco exhibido por los discursos oficiales, y que Lemebel presenta desde el interior, desvinculados de los mecanismos de poder que recaen sobre ellos.

Lemebel no abandona el tono sarcástico ni la crítica ácida que desde el comienzo lo han caracterizado, a ello incorpora nuevos elementos entre los que se cuentan “Porquerías visuales” que el cronista ha ido recopilando y que desde un registro visual completan la panorámica de este Chile Actual.

4) Adiós Mariquita Linda. (2005)

Con dos referentes mexicanos emerge esta, la última publicación de Pedro Lemebel “Adiós mariquita linda”, pues, por un lado, su título proviene de una canción que Agustín Lara le dedicara a la actriz mexicana María Félix y, por otro, el diseño de portada exhibe a un Pedro Lemebel de Frida Kahlo. En general, el libro retoma, por momentos y con la misma soltura, el tono más personal de su publicación anterior. Esta vez, más que la libertad de recordar su infancia, Lemebel se permite recordar “Pájaros que besan”: encuentros amorosos en su inquieto deambular esta vez incluso fuera del territorio nacional. Historias personales cruzadas por testimonios de pueblos (Bolivia, Cuba, Perú y Chile), hermanados en estas crónicas.

Nuevamente el registro visual participa en las crónicas de Pedro Lemebel, no solo mediante la incorporación de fotos, como ya lo había hecho en *Zanjón de la Aguada*, sino que también integra antiguos dibujos suyos, a mano alzada. Registros espontáneos, sueltos, de las realidades que Lemebel busca reivindicar. El texto finaliza con un “Glosario del autor”, donde aclara parte los términos que ha utilizado en esa escritura, cosa extraña si se piensa en la soltura que caracteriza al autor al momento de escribir.

3.3. ¿Quién se acuerda?

Si para Rotker José Martí fue por excelencia el cronista de la modernidad, es posible sostener que Lemebel es el cronista de la postmodernidad para la realidad chilena. Pero, ¿cómo se traduce dicho escenario en la producción de crónicas del autor?

Para Jean-Francois Lyotard ⁷¹, la condición postmoderna “designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas del juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX.” ⁷² Lyotard observa estas transformaciones con relación a la crisis de los relatos, de ahí que sostiene que en origen,

⁷¹ Lyotard, Jean-Francois. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 1994.

la ciencia está en conflicto con los relatos.

Lyotard afirma que por “postmoderna” se entiende la incredulidad respecto a los metarrelatos. En este sentido, la hipótesis que el autor desarrolla dice relación “con el cambio de estatuto del saber al mismo tiempo en que las sociedades entran en la edad llamada postindustrial y las culturas en la edad llamada postmoderna.”⁷³ Es así como la postmodernidad desacreditará incluso los “grandes relatos” que en torno al sujeto venían configurándose.

Parte de las implicancias que la postmodernidad produce en el sujeto como metarrelato, pueden observarse en los nuevos rumbos que emprende la psicoterapia en medio de este contexto. Harold A. Goolishian y Harlene Anderson⁷⁴ sostienen que dentro de la psicología y la psicoterapia, la pregunta por el *self* descubre parte de los intentos normalizadores que han intentado configurar al sujeto como metarrelato. Así, ellos denominan “*self* encapsulado” a la noción que considera que “cada persona constituye un suceso independiente en el universo, un sistema motivacional y cognitivo singular, único, delimitado e integrado, que es el centro de la conciencia, el juicio y la vida emocional.”⁷⁵

Entre otras, las psicologías cognitivas, afirman los autores, han sido sostenedoras de esta noción “encapsulada” donde “los significados y la comprensión suelen reducirse a una estructura biológica y al funcionamiento de sistemas fisiológicos que, cibernéticamente, computan y dan origen al proceso psicológico denominado sí mismo.”⁷⁶ Ante el escenario postmoderno, los autores proponen la no formulación de la pregunta por el *self* y, en consecuencia, “evitar la concepción epistemológica y metafísica del sí mismo.”⁷⁷ De manera que el *self* deje de ser considerado, exclusivamente, como un dato científico observable.

En este sentido, Goolishian y Anderson describen cómo muchos científicos sociales inician una nueva etapa, considerando la posibilidad de definir al *self* como narrador. Esta nueva visión dejará de lado las explicaciones a través de las acciones internas del sistema nervioso central, para dar paso y poner énfasis, en los cambios azarosos y continuos del vivir.

Siguiendo este planteamiento, el *self*, en una perspectiva postmoderna, puede considerarse una expresión de esta capacidad para el lenguaje y la narración. El *self* aparece entonces como una expresión cambiante de nuestra narración, una manera de

⁷² Ídem, p. 9.

⁷³ Ídem, p. 13.

⁷⁴ Goolishian Harold A y Anderson Harlene “Narrativa y *self*. Algunos dilemas postmodernos de la psicoterapia”. En Fried Schnitman, Dora (Comp.). *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1994.

⁷⁵ Ídem, p. 294.

⁷⁶ Goolishian Harold A y Anderson Marlene. Op. Cit. p. 295.

⁷⁷ Ídem, p. 296.

contar la propia individualidad, no supeditada ni a un lugar geográfico ni a un momento en el tiempo.

El terapeuta se convierte, entonces, en “una suerte de editor útil en la transformación de la propia historia”⁷⁸ y deja de ser un mero especialista encargado de desarrollar metodologías preexistentes; mientras que el *self* comenzará a ser “una autobiografía que escribimos y rescribimos en forma constante, al participar en las prácticas sociales que describimos en nuestras siempre cambiantes narraciones.”⁷⁹

Las narrativas del sí mismo se transformarán en los intentos por dotar de sentidos al mundo y a nosotros mismos. Según este nuevo enfoque interpretativo:

...la terapia abarca todas las acciones y conductas de las personas relacionadas con la capacidad de ser agentes de sus propios actos: se basa en la premisa de que los seres humanos son, ante todo, seres creadores de significados e intérpretes de su propio self.⁸⁰

¿Cuál es la relevancia de esta nueva perspectiva? El escenario postmoderno desestabiliza entonces antiguas nociones cimentadas en las directrices que la ciencia trazaba. La noción de sujeto es reemplazada así, por posibles visiones de sujetos emergidas de ellos mismos, lo cual dota a los individuos de un poder sobre sí mismos. Otras nociones fijas acuñadas bajo esta normatividad se ven cuestionadas también, entre otras, la idea de identidad, cuya nueva complejidad tendrá relación con la coherencia entre los sujetos y los relatos que éstos produzcan sobre sí mismos.

Los sujetos se verán dotados de la libertad de dar sentido tanto a sí mismos como al mundo que los rodea y podrán interpretar las relaciones sociales desde sus propias perspectivas, privada y públicamente, a través del lenguaje. Surgirán así, visiones otras, identidades otras, conviviendo simultáneamente.

Lo anterior pretende dar cuenta de cómo desde la postmodernidad han venido cambiando “las condiciones de visibilidad” que han afectado no solo la credibilidad de los grandes relatos en los que el hombre venía apoyándose sino que también las formas en que ellos mismos se identifican y participan dentro de este ambiente.

Al contexto social, postmoderno, que Lemebel pone de manifiesto en sus crónicas, se suma la incidencia que una dictadura agrega al complejo escenario social. En la propuesta de Pedro Lemebel, se pondrá en evidencia una crisis de sujeto que afectará al sistema sexo-género del que los sujetos forman parte, lo cual se desarrollará en el autor a través de la figura de “la loca”, voz que encarnará al narrador en sus crónicas.

“La loca” es el sujeto que en las crónicas de Lemebel recuerda. Será esta figura la encargada de activar a la memoria como una estrategia de resistencia ante esta crisis de género del sujeto. “La loca” pondrá de manifiesto los intentos homonormalizadores que las hegemonías garantes de la “paz social” llevarán a cabo para imponer sus redes de

⁷⁸ Ídem, págs. 298-299.

⁷⁹ Ídem, p. 299.

⁸⁰ Ídem, p. 301.

control sobre los individuos.

Ahora bien, ¿quién es esta loca? y ¿qué representa dentro del proyecto del autor? Con “la loca” se aludirá a la construcción cultural del sujeto homosexual travesti, construida de principios homonormativos, sostenidos dentro de una estructura social homofóbica. En palabras de Juan Pablo Sutherland: “La loca, voz articulada como lugar cultural y político por Lemebel, es una estrategia discursiva a contra-corriente de identidades gays blanqueadas en el sistema neoliberal actual.”⁸¹

“La loca” es una figura que atraviesa toda la obra del autor, es una presencia constante en la escritura de Lemebel, de manera que puede afirmarse que ésta ocupa un lugar preponderante dentro de su proyecto literario, más aún, para muchos ésta es la impronta de la escritura del autor.

¿Cuál es el contexto cultural en que esta “loca” emerge? ¿Cuáles son los escenarios estético-políticos con los que convive? Se trata de los años ochenta, cuando comienzan a proliferar “voces disidentes” al régimen militar, cargadas de “expresiones de malestar”. Si bien luego del golpe militar el país estuvo por completo bajo el control de los militares, lo que por cierto incluía la difusión de las ideas opositoras a la dictadura, “...al cabo de unos años la censura admitió rendijas por donde se colaron opiniones no oficialistas.”⁸²

Solo a partir de 1976 surgen las primeras publicaciones “que no respondían a los lineamientos ideológicos de la dictadura, ni representaban los intereses de sus adherentes”, entre las que se cuentan *Solidaridad*, *Hoy*, *La Bicicleta*, *Análisis* y *Apsi*. A pesar del terror impuesto por la dictadura y sus aparatos de represión, ello no impidió el desarrollo de este tipo de proyectos al interior de circuitos informales.

En el terreno de la música, se consolidó una corriente que venía desarrollándose desde inicio de los setenta y que en 1976 es bautizada como Canto Popular. En el contexto de la dictadura, esta corriente se vuelve especialmente significativa, pues asume la tarea de denunciar los abusos y la experiencia de la represión en dictadura.

Ya iniciados los ochenta emerge una nueva tendencia musical, representante de una nueva generación de jóvenes, llamada por algunos el Nuevo Pop Chileno, cuyos máximos representantes son el grupo musical Los Prisioneros. Esta nueva tendencia también da cuenta de la experiencia bajo la dictadura, esta vez aludiendo al estrecho horizonte de expectativas que el panorama nacional bajo un orden represivo ofrecía a los jóvenes. De igual modo, caracteriza a esta nueva música, la resistencia a cualquier tipo de filiación o representatividad política. A diferencia del Canto Popular, el Nuevo Pop Chileno comienza a difundirse a través de medios de comunicación masivos.

Desde las artes visuales también emergieron voces disidentes al autoritarismo imperante, dentro de ellas, destaca lo que se ha denominado “escena de avanzada”, fundamentalmente representada por el grupo CADA⁸³, quienes iniciaron un trabajo de

⁸¹ Sutherland, Juan Pablo (comp.) “Introducción”. En *A corazón abierto. Geografía literaria de la homosexualidad en Chile*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2001. p. 19.

⁸² Correa, Sofía; Figueroa, Consuelo; Jocelyn-Holt, Alfredo; Rolle, Claudio y Vicuña, Manuel. “Voces disidentes y expresiones de malestar”. En *Historia del siglo XX chileno*. Santiago: Editorial Sudamericana Chilena, 2001. p. 307.

intervenciones ciudadanas, ampliando el horizonte de expectativas del propio arte bajo las condiciones represivas de la dictadura:

El CADA actuaba en el lugar donde el arte y la política convergen –la esfera social- subrayando al mismo tiempo la estética de la política y lo político de la estética. Su acercamiento (neo)vanguardista postulaba a la ciudad entera como un gran museo, la sociedad como un grupo colaborativo de artistas, y la vida como obra de arte para corregir.⁸⁴

Un trabajo similar será lo que más tarde emprenderá el colectivo de arte “Las Yeguas del Apocalipsis”, quienes a través de diversas *performances* inaugurarán una profunda crítica al régimen militar, esta vez desde la condición marginal de homosexual de sus integrantes, de los que el propio Lemebel formó parte.

En la literatura también proliferaron heterogéneas resistencias, unas debieron hacerlo desde el exilio, otras, desde Chile, muchas veces con menos frontalidad, debido a las ya conocidas condiciones impuestas por la dictadura. En esta línea es posible mencionar a autores como Enrique Lihn, Raúl Zurita, Diego Maquieira y Juan Luis Martínez, cuyos “trabajos conjugaron la experimentación formal con la alusión, crítica a la vez que críptica, a la situación política imperante en el país.”⁸⁵ En esta misma línea, habría que mencionar a Diamela Eltit, quien retoma la tradición vanguardista.

La emergencia de una literatura escrita por mujeres es otro fenómeno que se hace parte de este escenario cultural. Se trata de una escritura, poesía y narrativa, que testimonia desde diferentes perspectivas la experiencia de la dictadura, dibujando muchas veces desde los cuerpos, las implicancias que atraviesan a estos sujetos femeninos. El caso de la poeta Carmen Berenguer y su primer poemario *Bobby Sands desfallece en el muro* (1983), son emblemáticos.

Por último, no puede dejar de mencionarse al teatro nacional independiente en tanto resistencia a las condiciones que imponía el régimen militar. Son significativos los trabajos del grupo Ictus o de Ramón Griffero a la cabeza del llamado Teatro de Fin de Siglo. La tarea que estos grupos asumieron fue la de abrir:

...espacios para la reconstitución de una comunidad en torno a valores y problemas derivados de una historia común, la que intentó rescatar del olvido a la vez que articular colectivamente, con el objeto de revertir la privatización forzada de la vida cotidiana, producto de la intervención autoritaria de la vida pública.⁸⁶

De las experiencias aludidas anteriormente, llama la atención, siguiendo a Manuel Antonio Garretón⁸⁷, la tendencia a agruparse en colectivos, pues sostiene el sociólogo “vivimos la experiencia de lo atomizado, de lo privado, de lo segmentado y por lo tanto

⁸³ CADA (Colectivo Acciones de Arte) fue un grupo interdisciplinario de artistas chilenos creado en 1979 e integrado por el sociólogo Fernando Balcells, la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita y los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo.

⁸⁴ Neustadt, Robert. *CADA DÍA: la creación de un arte social*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001. p. 16.

⁸⁵ Correa, Sofía; Figueroa, Consuelo....Op. Cit. p. 314.

⁸⁶ *Ídem*, p. 315.

existe la necesidad de experiencias colectivas y en este sentido el teatro entra a cumplir una función de reconocimiento.”⁸⁸

Por otro lado, “la loca” hace parte de una escritura que ya había sido inaugurada en nuestro continente, universo del que es posible mencionar a Manuel Puig con *El beso de la mujer araña* (1976). En esta novela, uno de sus protagonistas, Molina, también bajo un orden represivo, encarna una homosexualidad movediza, en oposición a identidades fijas y controlables desde el orden simbólico.

Dentro del panorama de la literatura chilena, “la loca” tiene su antecedente en el personaje la Manuela de la novela *El lugar sin límites* (1967) del escritor chileno José Donoso. Andrea Ostrov observa, no obstante, que la crítica ha tendido a interpretar la novela desde puntos de vista algo restringidos, tal como lo expresa a continuación:

El lugar sin límites (1967) ha sido frecuentemente abordado por la crítica donosiana principalmente en relación a su personaje central, la Manuela. A partir del travestismo de este personaje, algunos críticos consideran el tema de la inversión como eje estructurante fundamental de la novela [...] A su vez, la inversión pensada como oxímoron, es decir, como coexistencia de contrarios, da lugar a un conjunto de aproximaciones críticas que, desde una óptica bajtiniana, leen la novela como expresión del discurso carnavalesco.⁸⁹

Desde una perspectiva de género, la interpretación de la inversión pierde sentido pues desde esta línea, el género es abordado como “expresión natural”, reactualizándose la asentada ecuación (sexo=identidad=práctica sexual). Mientras que si el género se aborda, siguiendo a Ostrov, como una “construcción cultural, fundamentalmente reguladora y constitutiva de la subjetividad.”⁹⁰ La fórmula anterior se rompe, ya que:

En tanto la categoría de género como construcción cultural de la identidad permite romper la relación mimética entre el dato biológico –ser macho o hembra- y la subjetividad genérica –ser hombre o ser mujer- la identidad de género deberá concebirse en términos dinámicos, es decir, ya no como “identidad”, sino como identificación.⁹¹

Es en este último sentido en que tanto la loca lemebeliana como la Manuela donosiana se emparentan, esto es, en virtud de que ambas presentan nociones móviles, dinámicas, de “identificaciones” posibles:

Pensada como una subjetividad en movimiento, la homosexualidad no es un lugar estanco, aislado de los contextos sociales o culturales ni congelado en medio del mar, como una lejana isla, o distanciado en un supuesto paraíso

⁸⁷ Citado en Correa, Sofía; Figueroa, Consuelo....Op. Cit. p. 315.

⁸⁸ Ídem, p. 315.

⁸⁹ Ostrov, Andrea “Espacio y sexualidad en *El lugar sin límites* de José Donoso”. *Revista Iberoamericana* N ° 187 Vol. LXV, abril-junio, 1999. p. 341.

⁹⁰ Ídem, p. 342.

⁹¹ Ídem, p. 342.

deseado.⁹²

Judith Butler ha retomado de cara a este horizonte, la categoría de performatividad, entendida "...no como un "acto" singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra."⁹³ De esta manera, las posibles identificaciones que surjan entre un sujeto y un grupo de sujetos, estarán dadas ya no por una serie de características fijas y esenciales sino por el acto de su nominación o identificación con ese nombre.

⁹² Sutherland, Juan Pablo. *Op. Cit.* p. 26.

⁹³ Butler, Judith. *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós, 2002. p. 18.

Capítulo IV: Loco afán. Crónicas de sidario

*Loco afán. Crónicas de sidario*⁹⁴ es la segunda publicación de crónicas de Pedro Lemebel y tal como él aclara al final de la obra, algunas de estas crónicas ya habían sido publicadas en revistas como *Página Abierta* o suplementos de diarios como *La Gaceta de La Nación*. A diferencia de la publicación anterior, el autor configura la serie como “crónicas de sidario”⁹⁵, dejando de manifiesto la incidencia que el SIDA tomará en los relatos allí reunidos.

En gran parte de ellos, el autor rememora a víctimas de la enfermedad y observa cómo ésta es vivida dentro del mundo homosexual travesti desde su constatación en nuestro país, pero al mismo tiempo enfrenta y revierte aquellas miradas que han tendido a victimizar o a mirar prejuiciosamente a los enfermos. Lemebel reivindica a estos sujetos, dándoles un lugar a sus testimonios: “...las crónicas de *Loco afán* transparentan la necesidad de nombrar –nombrar víctimas, nombrar muertos y así enfrentarse con historias que dan a la homosexualidad un lugar en la política.”⁹⁶

⁹⁴ Lemebel, Pedro. *Loco afán. Crónicas de sidario*. Santiago: LOM Ediciones, 1996.

⁹⁵ La primera publicación de crónicas del autor *La esquina es mi corazón* apareció bajo el rótulo “crónicas urbanas”.

⁹⁶ Franco, Jean. “Estudio preliminar. Encajes de acero: la libertad bajo vigilancia”. En Blanco, Fernando Op. Cit. p. 17.

Para J. Agustín Pastén, *Loco afán. Crónicas de sidario* tiene además la distinción de ser una de las colecciones de crónicas más personales del autor, fundamentalmente por dos razones. Primero, por la inclusión de un texto sumamente personal como “Manifiesto (Hablo por mi diferencia)” señalada por Pastén como “crónica-manifiesto-poema-canto” y por dedicar el texto a su abuela, a su madre, y a sus amigos muertos de SIDA. Segundo, por “...su plena identificación con los homosexuales locales en general y la comunidad de “locas” en particular.”⁹⁷

La mayor parte de estas crónicas transcurre en la década de los ochenta, momento de la proliferación de la enfermedad en nuestro país pero también de la dictadura de Pinochet. Un buen número de crónicas sucede también en postdictadura o bajo lo que se ha llamado “transición a la democracia”, evidenciando los cambios sociales y culturales que dejará la dictadura como consecuencia. De esta manera, los testimonios que estas crónicas desplegarán, dialogarán con parte de la historia de nuestro país, o, en palabras de Stern, memorias individuales se confrontarán con memorias colectivas que se han erigido como discursos oficiales, articuladores de “la Historia”.

En algunos pasajes de esta obra emergerá espontáneamente una escritura con un tono más poético, produciendo una cierta distancia con los hechos referidos⁹⁸, mientras que en otros la presencia de un lenguaje coloquial y en ocasiones muy crudo, tensiona la realidad expuesta, situando al lector, de golpe, en una relación frontal con ella⁹⁹. Esta doble posibilidad se vincula con las nuevas características que la crónica asume desde el modernismo en adelante, en particular aquella que le permitió al cronista incorporar con más soltura su subjetividad, pudiendo a su antojo desprenderse de las pretensiones de excesiva realidad.

Loco afán es también bastante múltiple, pues en él conviven diversos géneros, entre

⁹⁷ Pastén B., J. Agustín. “Paseo crítico por una crónica testimonial: de *La esquina es mi corazón* a *Adiós mariquita linda* de Pedro Lemebel”. En Revista *A Contracorriente* Vol. 4, N° 2, WINTER 2007, 103-142. Disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2250307>

⁹⁸ En la crónica “El último beso de Loba Lamar”, por ejemplo, se describe en estos términos el deceso final de Loba Lamar: “Todas allí, más pálidas y temblorosas que la misma Lobita, esperando el minuto, el segundo que partiera la loca y se acabara el suplicio. Toda la santa noche mirándole su cara que en realidad se puso hermosa. Como una azucena negra la piel de seda relampagueó en ese abismo. Como un cisne de oscuro nácar su cuello drapeado se dobló como una cinta. Entonces, por la ventana entró un chiflón como témpano de tumba. La Loba quiso decir algo, llamar a alguien, modular un aullido en el gesto tenso de sus labios. Abrió los ojos desorbitados, tratando de llevarse esa fotopostal del mundo. Todas la vimos aletear con desespero para no ser tragada por la sombra.” En Lemebel, Pedro. *Loco afán. Crónicas de sidario*. Santiago: LOM Ediciones, 1996. p. 45.

⁹⁹ En la misma crónica antes citada, se describen los esfuerzos de las amigas al cuidado de Loba Lamar, una vez ya desatado el SIDA: “Teníamos que turnarnos para cuidarla, para lavarle el poto como a una guagua. Éramos sus nanas, sus enfermeras, sus cocineras, la tropa de esclavas que la linda mandoneaba con aires de Cleopatra. Tuvimos tanta paciencia con la Loba, que contábamos hasta veinte, veinte veces para no apretarle el cogote. Para que se callara y nos dejara dormir un poquito. Al menos una hora, en todas esas insomnes noches que duró su larga agonía. Su demencial estado de reina moribunda que no quería estirar la pata, que se le ocurría cada cosa, cada excéntrico antojo.” Lemebel, Pedro. *Loco afán. Crónicas de sidario*. Santiago: LOM Ediciones, 1996. p. 43.

los que se cuenta la carta, la entrevista y el manifiesto, sin contarlas referencias al lenguaje publicitario y televisivo o la presencia transversal de versos de canciones populares. Estos géneros son, sin embargo, recreados por el autor, abriendo así nuevas perspectivas simultáneamente.

La obra presenta una estructura de cinco partes, cada una de las cuales se configura bajo un título, la mayoría de ellos, versos de canciones populares: “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”.

La primera parte, “Demasiado herida”, está compuesta de cuatro crónicas: “La noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad Popular)”, “La Regine de Aluminios El Mono”, “La muerte de Madonna” y “El último beso de Loba Lamar”. Esta primera parte es tal vez la más íntima, pues en cada una de estas crónicas se relata la historia personal de una loca, (la Palma, la Regine, la Madonna de San Camilo y Loba Lamar) cada una de ellas muerta, víctima del SIDA. Se trata entonces de testimonios, historias personales, interrumpidas por el SIDA. Al mismo tiempo, estas historias dejan testimonio de la represión vivida durante los años de dictadura y cómo ello determinó la vida de muchos seres humanos.

La segunda parte, “Llovía y nevaba dentro y fuera de mí” consta de ocho crónicas: “Nalgas Lycra, Sodoma disco”, “Carta a Liz Taylor”, “Los mil nombres de María Camaleón”, “Atada a un granito de arena”, “Y ahora las luces (Spot: Ponteló-ponseló. Pónte, pónte,onseló)”, “Los diamantes son eternos”, “Esas largas pestañas del sida local” y “Su ronca risa loca”, esta vez desde una óptica más colectiva. Lemebel revela la heterogeneidad del mundo homosexual travesti, poniendo al descubierto diferentes códigos, prácticas, vivencias, desmitificando estereotipadas versiones originadas fuera del grupo. Este segundo momento del libro, está fuertemente determinado por las nuevas condiciones del mercado y la lógica del consumo, condiciones que comenzaron a instalarse en nuestro país con el modelo económico inaugurado por el régimen militar y mantenido hasta la actualidad.

En la tercera sección “El mismo, el mismo loco afán (Uf, y ahora los discursos), se incorporan cinco crónicas con un alto contenido político e ideológico: “Manifiesto (Hablo por mi diferencia)”, “El proyecto nombres (Un mapa sentimental)”, “Biblia rosa y sin estrellas (La balada del rock homosexual)”, “El rojo amanecer de Willy Oddó (o el rasguño letal de la doncella travesti)” y “Carrozas chantillí en la Plaza de Armas”. Estos relatos cobran especial coherencia frente a las condiciones desplegadas en la sección anterior, fundamentalmente frente a la domesticación del mundo gay. Lemebel aboga por identidades móviles, identificaciones libres, y revela vivencias, realidades genuinas, por ejemplo, vividas en la calle, en contraste con las protegidas por el mercado.

El apartado “Besos brujos” (Cancionero) reúne siete crónicas: “El beso a Joan Manuel Serrat (“Tu boca me sabe a hierba)”, “Gonzalo (El rubor maquillado de la dictadura)”, “Raphael (o la pose amanerada del canto)”, “Cecilia (El platino trizado de la voz)”, “Juan Dávila (La silicona del libertador)”, “Aquellos ojos verdes (A ese corazón fugitivo de Chiapas)”, “Lucho Gatica (El terciopelo ajado del bolero)” y “Las noches escotadas de la tía Carlina”, donde aparecen algunos personajes que de un modo u otro se han configurado como íconos homosexuales o al menos se les ha vinculado con el

mundo homosexual, cuya aceptación se ha condicionado a su domesticación. Lemebel describe bajo qué circunstancias estas figuras se han erigido, al mismo tiempo que evidencia la distancia que hay entre estos íconos y otras figuras, más genuinas y, en consecuencia, representantes espontáneos de las minorías a las que representan.

Por último, el quinto segmento “Yo me enamoré del aire, del aire yo me enamoré” consta de cuatro crónicas: “Lorenza (las alas de la manca)”, “La transfiguración de Miguel Ángel (o “la fe mueve montañas””, “Berenice (La resucitada)” y “La loca del pino”, cuyas protagonistas se constituyen en este caso como “anti-íconos”, pues se trata de personajes doblemente marginales ya no solo desde su condición de homosexuales. Estos testimonios dejarán en evidencia la heterogeneidad del mundo homosexual, al mismo tiempo que dará cuenta de la constante transformación al interior del grupo.

A continuación, se analizarán dos crónicas de cada una de las partes antes citada de manera de abarcar transversalmente los diferentes momentos del texto, atendiendo a la trascendencia que la memoria alcanza en la reincorporación de sujetos que habían sido convenientemente marginados en la articulación de memorias colectivas.

De la primera parte “Demasiado herida” se tomarán las crónicas “La noche de los visones” (o la última fiesta de la Unidad Popular)” y “La muerte de Madonna”. “La noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad Popular)” es la crónica que abre el libro y la primera sección, rememorando la noche de año nuevo de fines de 1972, víspera que un grupo de locas representantes de diferentes clases sociales y militancias políticas, celebra con una animada fiesta.

Poco antes de la fiesta, todas las invitadas se encuentran en los patios de la UNCTAD para decidir la ropa que llevarían esa noche, incluida la Pilola Alessandri, una de las “locas regias”, que ofrece dos abrigos de visón de su madre, desafiando a las “locas rotas” incrédulas de aquella posesión. La Palma, “esa loca rota que tiene puesto de pollos en la Vega, que quiere pasar por regia e invito a todo el mundo a su fiesta de fin de año”¹⁰⁰, se presta con los preparativos para la noche.

Llegaron tantos invitados a la fiesta que para cuando llegaron “las locas regias”, solo quedaban los huesos del pavo. La Palma, avergonzada y deshaciéndose en disculpas, comenzó a reunir los restos del pavo que sobraban, cosa que poco a poco fue transformándose en materia de burlas y risas.

Ya avanzada la noche, cuando “los matices sociales se confundieron en brindis, abrazos y calenturas...”¹⁰¹, la Pilola se da cuenta que sus visones han desaparecido. La anfitriona, borracha e incapaz de ayudar a su honorable invitada a recuperar las codiciadas pieles, continua obsesionada reuniendo los huesos. Cuando ya amanecía, las bromas en torno a la grotesca escultura de huesos, adquirieron connotaciones políticas, iniciándose una fuerte discusión cargada de reproches políticos y de clase entre las “locas regias” y las “locas rotas”.

El recuerdo de aquella fiesta en esa “joven Unidad Popular” emerge con la nostálgica

¹⁰⁰ Lemebel, Pedro. Op. Cit. p. 12.

¹⁰¹ Lemebel, Pedro. Op. Cit. p. 13.

mirada a una antigua foto de esa noche, inevitablemente la memoria trae también el recuerdo del golpe militar y de los duros años que vinieron con la dictadura. Con tristeza se advierte que la mayoría de las protagonistas de la imagen, ha muerto:

La foto no es buena, está movida, pero la bruma del desenfoco aleja para siempre la estabilidad del recuerdo. La foto es borrosa, quizás porque el tul estropeado del SIDA, entela la doble desaparición de casi todas las locas.¹⁰²

Se evoca a cada una de las locas protagonistas de esa imagen, y cómo fue que contrajeron la enfermedad, simultáneamente, los testimonios de vida de aquellos sujetos se cruzan con importantes episodios de la historia de nuestro país:

La Chumilou murió el mismo día que llegó la democracia, el pobre cortejo se cruzó con las marchas que festejaban el triunfo del NO en la Alameda. Fue difícil atravesar esa multitud de jóvenes pintados, flameando las banderas del arcoiris, gritando, cantando, eufóricos, abrazando a las locas que acompañaban el funeral de la Chumi.¹⁰³

La crónica está marcada por un antes y un después, donde el antes alude a los años de la Unidad Popular y el después, a los de la dictadura militar de Pinochet. Al mismo tiempo, esta separación o parcelación del tiempo alude al momento anterior de la llegada del SIDA y al posterior con su propagación. No debe perderse de vista que el sujeto que recuerda es “la loca”, su visión está marcada por la experiencia de este grupo de homosexuales durante ese período, dentro del que el propio cronista se incluye abiertamente en varios pasajes de la obra.

Ahora bien, la experiencia de este grupo no es ajena ni diferente a la que estaba experimentando la sociedad en su conjunto bajo las condiciones sociales y políticas de aquel entonces. La polarización política entre quienes apoyaban la Unidad Popular y quienes querían su fin, está muy presente en los personajes de esta crónica.

El grupo adherente a la Unidad Popular está representado por “las locas rotas” que al mismo tiempo personifican a la clase social trabajadora o al pueblo. La Palma es una de “las locas rotas” o “locas rascas”, pues “ella estaba contenta con Allende y la Unidad Popular, decía que hasta los pobres iban a comer pavo ese año nuevo.”¹⁰⁴ Mientras que el grupo disidente, “las locas regias”, “las mismas locas jai que odiaban a Allende y su porotada popular. Ellas, que derramaban chorros de perlas lagrimeras porque a la mamá los rotos le habían expropiado el fundo”¹⁰⁵, está representado por la Pilola Alessandri, poseedora de los codiciados visones.

Si bien la crónica escenifica al mundo homosexual travesti, caracterizado por “la loca”, se reproduce a la sociedad en su conjunto, pero bajo el prisma de “la loca”, se carga de ironía, siendo aún más evidentes los odios de clase. En este sentido, la mirada

¹⁰² Ídem, p. 16.

¹⁰³ Ídem, págs. 20-21.

¹⁰⁴ Lemebel, Pedro. Op. Cit. p. 12.

¹⁰⁵ Ídem, p. 13.

cruda de “la loca”, espejea la dinámica social en toda su realidad, sin censuras ni apariencias. Lemebel logra reproducir a través del “micromundo” de “la loca”, el “macromundo” de la sociedad en su conjunto. El efecto irónico que el autor alcanza con la figura de “la loca”, será examinado más tarde, y dice relación con cómo dicha figura está construida.

El “antes” es recordado como un momento de mayor libertad para este grupo, que entre otras cosas incluye el libre tránsito por la ciudad. La UNCTAD¹⁰⁶ aparece como el escenario democrático por excelencia, donde no solo se congregaban locas representantes de disímiles estratos sociales o ideologías políticas, sino que también otros grupos de la sociedad.

Ese “antes” es visto también como una época de mayor sentido, un momento donde las minorías eran integradas dentro del cuerpo social. Si bien existían importantes desigualdades sociales, los grupos más vulnerables sintieron por primera vez atisbos de justicia y reivindicación:

Tal vez, la foto de la fiesta donde la Palma, es quizás el único vestigio de aquella época de utopías sociales, donde las locas entrevistaron aleteos de futura emancipación. Entretejidas en la muchedumbre, participaron de aquella euforia. Tanto a la derecha como a la izquierda de Allende, tocaron cacerolas y protagonizaron desde su anonimato público, tímidos destellos, balbuceantes discursos que irían conformando su historia minoritaria en pos de la legalización.

¹⁰⁷

El aire fresco de la Unidad Popular, se irá contaminando poco a poco de un “vaho negruzco”, producido por la cada vez más acentuada tensión entre los grupos que querían ponerle fin al gobierno de Salvador Allende y aquellos que estaban felices con el modelo y entonces pretendían continuar con él. La polarización de la sociedad trajo consigo mucha odiosidad, hecho que explica la acalorada discusión con que termina aquella fiesta de año nuevo de fines de 1972 que esta crónica rememora. El clímax de esta división y lo que va a dividir fuertemente las aguas entre un antes y un después será el golpe militar:

Desde ahí, los años que despeñaron como derrumbe de troncos que sepultaron la fiesta nacional. Vino el golpe y la nevazón de balas provocó la estampida de las locas que nunca más volvieron a danzar por los patios floridos de la UNCTAD. Buscaron otros lugares, se reunieron en los paseos recién inaugurados de la dictadura.¹⁰⁸

¹⁰⁶ La UNCTAD (originalmente Oficina Técnica UNCTAD III) es un edificio construido en Santiago como sede para la conferencia mundial UNCTAD desarrollada en abril de 1972. Después de la conferencia, la Oficina Técnica UNCTAD III, pasó a ser el Centro Cultural Gabriela Mistral, habilitándose desde ese momento recintos abiertos para el público, entre otros, un casino. Desde el 11 de septiembre de 1973 el edificio fue utilizado por el gobierno militar y, más tarde, con el regreso del gobierno a La Moneda, el edificio pasó a ser dependencia del Ministerio de Defensa, alterándose rotundamente su relación con la ciudadanía. Desde allí en adelante el edificio comenzó a llamarse Edificio Diego Portales.

¹⁰⁷ Lemebel, Pedro. *Op. Cit.* p. 21.

¹⁰⁸ *Ídem*, p. 15.

La cita anterior reafirma la visión del “antes” como un momento positivo y libertario, es considerado como una “fiesta nacional”. Al mismo tiempo se alude a la represión y a la violencia que trajo consigo la dictadura, provocando el repliegue de las locas, lejos de “los patios floridos de la UNCTAD.” La restricción y la censura que ejercerán los militares para controlarlo todo, llevará a las locas a transitar por determinados lugares, ahora más restringidos.

En varios momentos de la crónica se anticipa, a modo de premonición, lo que vendrá después con la dictadura, fundamentalmente la represión y el dolor que ella dejará. Dentro de estos instantes, hay uno que es profundamente simbólico y que se produce en la recordada fiesta de fines de 1972, como anticipo de lo que traerá el venidero 1973. Se trata de la escultura de huesos de pavo que obsesivamente comenzó a reunir, primero la Palma, y luego todas las locas que estaban en la fiesta:

Al comienzo fue el bochorno sonrojado de la dueña de casa disculpándose, cuando paraban la cumbia y las regias gritaban: “ataja ese pavo niña”, pero después el alcohol y la borrachera transformó la vergüenza en un juego. Por todos lados, las locas juntaban huesos y los iban arreglando en la mesa como una 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.¹⁰⁹

En la cita anterior se observa la clara alusión a la muerte que consigo traerá la dictadura. Los huesos del pavo se hermanan con los restos de tantas víctimas de la dictadura, restos de cuerpos torturados por la dictadura, que en muchos casos se harán además desaparecer. Esta montaña de huesos es coronada con una bandera chilena, símbolo patrio que irónicamente deja en evidencia cómo la patria que erige la dictadura se construye sobre la base o a costa de un cúmulo de muerte.

Junto con las alusiones de lo que vendrá con la dictadura, se sugiere paralelamente la desgracia que vendrá con el SIDA. La imagen final de la fiesta al amanecer, revela ese sutil vínculo:

El primer amanecer del 73, fue una gasa descolorida sobre las bocas abiertas de los colizas durmiendo desmadejados en la casa de la Palma. [...] Y esa luz hueca entrando por las ventanas, esa luz de humo flotando a través de la puerta abierta de par en par. Como si la casa hubiera sido una calavera iluminada desde el exterior. Como si las locas durmieran a raja suelta en ese hotel cinco calaveras. Como si el huesario velado, erigido aún en medio de la mesa, 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.¹¹⁰

Más tarde, Lemebel abiertamente advertirá que “el tufo mortuorio de la dictadura fue un adelanto del SIDA, que hizo su estreno a comienzo de los ochenta”¹¹¹, cosa que tiene

¹⁰⁹ *Ídem*, p. 14.

¹¹⁰ Lemebel, Pedro. *Op. Cit.* p. 15.

¹¹¹ *Ídem*, p. 16.

que ver con cómo el autor interpreta la llegada de la enfermedad a nuestro país. Para Lemebel, el SIDA es visto como una importación traída del Norte en manos del modelo homosexual gay, modelo que será constantemente cuestionado por Lemebel y con quien la loca dialogará en el transcurso de toda la obra examinada. Para Lemebel, el SIDA constituye una nueva forma de colonización, pero esta vez “a través de los fluidos corporales.”¹¹²

La crónica revela cómo cada una de las locas protagonistas de la foto contrajo la enfermedad. La Pilola Alessandri “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.”¹¹³ La Palma, por su parte, “...se lo pegó en Brasil, cuando vendió el puesto de pollos en la Vega, cuando no aguantó más a los milicos, y dijo que se iba a maraquear a las arenas de Ipanema.”¹¹⁴ La Chumilou, en cambio, contrajo la enfermedad en Chile, “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.”¹¹⁵

Así, en esta crónica predomina una mirada nostálgica al pasado, particularmente, al momento anterior de la llegada tanto del SIDA como de la dictadura a nuestro país. Al mismo tiempo, el escenario desplegado aquí, es la antesala perfecta para comprender el diagnóstico desplegado por el autor en relación con lo que vendrá después.

En la crónica “La muerte de Maddona”, se anuncia con ironía la muerte de la popular cantante de música pop, con ironía porque la crónica está lejos de anunciar la muerte de esa figura, pues en este caso se trata de una loca chilena que tiene como referente y máxima aspiración a aquella estrella de la música pop.

Esta Madonna chilensis, en cambio, tiene de protagonista el hecho de haber sido “la primera que se pegó el misterio en el barrio San Camilo.”¹¹⁶ El barrio San Camilo ha sido quizás uno de los barrios más emblemáticos del travestismo prostibular santiaguino.

Si bien ya el título evidencia el destino de esta loca, solo al final de la primera parte de la crónica se alude a su muerte. El relato se centra en la descripción de la Madonna, quien es representada en los siguientes términos:

Ella sola se puso Madonna, antes tenía otro nombre. Pero cuando la vio por la tele se enamoró de la gringa, casi se volvió loca imitándola, copiando sus gestos, su risa, su forma de moverse. La Madonna tenía cara de mapuche, era de Temuco, por eso nosotros la molestábamos, le decíamos Madonna Peñi, Madonna Curilagüe, Madonna Pitrufoquén.¹¹⁷

Esta loca busca imitar a la cantante, intenta reproducirla, pero su origen mapuche la

¹¹² Ídem, p. 22.

¹¹³ Ídem, p. 16.

¹¹⁴ Ídem, p. 17.

¹¹⁵ Lemebel, Pedro. Op. Cit. págs. 18-19.

¹¹⁶ Ídem, p. 33.

convierte en una “mala copia”, más aún, su origen y el modelo que busca reproducir se vuelven incompatibles. El resultado es una representación tragicómica: cómica producto del efecto de la incompatibilidad, trágica por la imposibilidad de pertenecer a ese imaginario deseable.

Lemebel exagera lo inconciliable de los rasgos, acentuando en un híbrido grotesco la mala copia de “la loca” Madonna, además ahora degradada por el SIDA:

La Madonna de San Camilo nunca se repuso del dolor causado por esta frustración, y la sombra del SIDA se apoderó de sus ojeras enterrándola en un agujero de fracasos. Desde ese momento, su escaso pelo albino, fue pelechando en una nevada de plumas que esparcía por la vereda cuando patinaba sin ganas, cuando se paraba en los tacoagujas toda desabrida, a medio pintar, sujetándose con la lengua los dientes sueltos cuando preguntaba en la ventana de un auto ¿Mister, yu lovmi?¹¹⁸

Lemebel estrecha un vínculo entre dos grupos marginados, en este caso de género y de etnia. Ambos denuncian la imposibilidad de alcanzar dichos estereotipos, poseen características que no calzan con el modelo: “tenía cara de mapuche.” Estos estereotipos también representan los principios y las exigencias de la estética promovida por el mercado, tan espectacular, tan luminosa y cautivante que paulatinamente la dictadura y su modelo económico irá instaurando.

Lemebel también alude a la represión a la que las locas se exponían bajo la dictadura y a la consecuente vulnerabilidad de este grupo:

Nunca le tuvo miedo a los pacos. Se les paraba bien altanera la loca, les gritaba que era una artista, y no una asesina como ellos. Entonces le daban duro, la apaleaban hasta dejarla tirada en la vereda y la loca no se callaba, seguía gritándoles hasta que desaparecía el furgón.¹¹⁹

Así, intermitentemente aparecen y desaparecen esas referencias sutiles a episodios de nuestra historia, pequeños fragmentos, testimonios, memorias, que en estas páginas encuentran nuevos sentidos. Así como la Madonna de San Camilo, otros fueron desapareciendo tanto con la sombra del SIDA como con la dictadura.

Esta y otra crónica dentro de esta colección, son las únicas que incluyen apartados dentro de sí. En esta crónica existe un primer apartado titulado “Nemesio Antúnez y Madonna” y hace alusión a dos momentos. El primero dice relación con el relato de la acción de arte “Lo que el SIDA se llevó” y el segundo alude a “Museo Abierto”, una instancia desarrollada en la recién estrenada democracia, dentro de la cual se desata una polémica a causa de una censura impuesta.

La intervención “Lo que el SIDA se llevó” fue desarrollada en plena dictadura por el colectivo de arte “Las yeguas del Apocalipsis”, del que Lemebel formó parte. La acción desarrollaba una parodia a Broadway, donde participaron las locas del barrio San Camilo,

¹¹⁷ *Ídem*, p. 33.

¹¹⁸ Lemebel, Pedro. *Op. Cit.* p. 39.

¹¹⁹ *Ídem*, p. 34.

entre ellas la Madonna antes descrita: “Las estrellas, pintadas en positivo y negativo, reafirmaban la poética del título de la acción “Lo que el SIDA se llevó.”¹²⁰ Durante esa misma acción de arte, la Madonna accedió a participar en un video de Gloria Camiruaga, donde fue filmada desnuda bajo la ducha: “tal como dios la echó al mundo, pero ocultando la vergüenza del miembro entre las nalgas.”¹²¹

En la instancia “Museo Abierto”, que correspondía a “la primera muestra oficial de arte negado por la dictadura”¹²², se incorporaron diversas manifestaciones artísticas, incluidas la performance y el video, razón por la cual Gloria Camiruaga pudo incluir, sin previa revisión del material, el trabajo realizado con la Madonna de San Camilo. La polémica se produce cuando un grupo de escolares acompañados por un profesor ven el video exhibido en el museo, desatando primero la furia del profesor y luego la de los grupos conservadores de la sociedad. Nemesio Antúnez, en calidad de director del museo, es interpelado y luego de ver el video decide sacarlo de la muestra arguyendo que “en ese caso era aplicable la censura,”¹²³ iniciándose con ello un debate en torno a la censura en democracia.

La crónica deja más tarde en evidencia el desconocimiento de la Madonna, protagonista del cuestionado video, del polémico episodio y alude al momento en que ésta se entera de la venida de su admirada Madonna a América Latina. Desde ese momento la Madonna chilena no hizo otra cosa que soñar con un posible encuentro con la cantante, lamentablemente los sueños se fueron desvaneciendo a medida que la llegada de la cantante a Chile se hizo cada vez más lejana, debido a la polémica desatada por el show que la cantante había hecho en Buenos Aires días atrás. La loca Madonna no pudo reponerse de esta frustración y el SIDA la fue poco a poco consumiendo.

En esta crónica Lemebel alude a dos acciones de arte: “Lo que el SIDA se llevó” y “Museo Abierto”, el primero en dictadura y el segundo en democracia o bajo la llamada “transición a la democracia.” En el primero queda de manifiesto el discreto desarrollo de un arte de resistencia, un arte donde el cuerpo es protagonista y es resignificado para exhibir los abusos cometidos bajo la dictadura. Se trata de un arte que incorpora a un grupo marginal, que se vuelve tremendamente emblemático en tanto hace eco del dolor de tantas víctimas de la represión. Al mismo tiempo, la acción de arte allí desplegada expone la necesidad de incluir en la agenda política al SIDA.

En “Museo Abierto”, en cambio, se evidencian las consecuencias culturales que dejó la dictadura, mostrando, entre otras cosas, el resguardo y la censura que todavía en democracia prevalecía. Se observa también cómo ciertos grupos de la sociedad son mantenidos al margen de decisiones que les atañen directamente.

¹²⁰ Ídem, p. 35.

¹²¹ Lemebel, Pedro. Op. Cit. p. 36.

¹²² Ídem, p. 36.

¹²³ Ídem, p. 38.

En la crónica “Los mil nombre de María Camaleón”, perteneciente a la segunda parte del libro, Lemebel alude a la tendencia dentro del mundo homosexual travesti de cambiarse de nombre: “el zoológico gay pareciera fugarse continuamente de la identidad.”¹²⁴ Para Lemebel, esta tendencia o doble travestismo vendrían a suplir la carencia en términos de la ausencia de nombres coherentes con su identidad homosexual, identidad que hace tambalear a la impuesta en el registro civil.

Frente a esto, el travesti elabora todo un horizonte de nombres: “...que empluma, enfiesta, disfraza, teatraliza o castiga la identidad a través del sobrenombre. Toda una narrativa popular del loquerío que elige seudónimos en el firmamento estelar del cine.”¹²⁵ El extenso listado de nombres da especial coherencia a la noción antes aludida de identificación en contraste con la de identidad, siendo la primera más móvil y espontánea.

El nuevo nombre elegido se convierte así en una forma de resistencia ante la imposición fija del sello solemne del registro civil. El listado de nombres presentes en esta crónica deja ver una actitud sarcástica, cruel, que precisamente se resiste a la imposición de la inscripción. Al mismo tiempo se vuelve para Lemebel, una especie de reivindicación de grupo, “un rebautismo de ghetto.”¹²⁶

Dentro de estas innumerables identificaciones, las referencias son múltiples, cosa que para “las hermanas sidadas”, afirma el autor, requiere de una “triple inventiva”. Muchos de estos sobrenombres incluyen un “denso humor”, otros, aproximaciones a defectos físicos. Por ejemplo, en algunos casos se rememora a figuras del folclor (“las Carmelas, las Chelas, las Rosas, las Maigas”¹²⁷), en otros, a referentes del cine hollywoodense y latinoamericano (“la Garbo, la Dietrich, la Monroe, la West [...], la Sara Montiel, la María Félix, la Lola Flores, la Carmen Miranda”¹²⁸). Y así, el listado se amplía en la medida que nuevas estrellas van apareciendo y, en consecuencia, nuevas identificaciones emergen.

La crónica finaliza incorporando un listado de nombres, cuyo marco referencial es aún más vasto. El tono irónico del listado está dado por la utilización de referentes del imaginario popular reapropiados, adhiriéndoles la mayoría de las veces una clara connotación sexual: “La cuando no”, “La cuando nunca”, “La Siempre en Domingo”, “La chupadora oficial”, “La Multiuso”, “La no se fía”. Igualmente, algunos nombres pertenecen al imaginario social en tanto apodos con que el grupo homosexual ha sido señalado desde las hegemonías de género: “Maripepa”, “Maricombo”, “Coca Cola”.

El listado también toma nombres que no solo señalan el travestismo sino que también la marca del SIDA con un tono muy sarcástico: “La María Sarcoma”, La Mosca

¹²⁴ Lemebel, Pedro. Op. Cit. p. 57.

¹²⁵ Ídem, p. 57.

¹²⁶ Ídem, p. 59.

¹²⁷ Ídem, p. 59.

¹²⁸ Ídem, p. 59.

Sida”, “La Frun-Sida”, “La María Lui-Sida”, “La Zoila Sida”, “La Sida Frappé”, “La Sida on the rock”, “La Sui Sida”, “La insecti-Sida”, “La depre-Sida”, “La Ven-Sida”. Muchas de las ironías que de allí emergen, actualizan referentes del imaginario del consumo. Lemebel toma esos referentes, poniendo en evidencia la lógica que hay detrás de ellos.

En la crónica “Y ahora las luces (Spot: Ponteló-ponseló. Pónte-pónte-ponseló)”, también perteneciente a la segunda sección, Lemebel aborda la propaganda de prevención del SIDA dirigida a los homosexuales, cuya irónico tratamiento se deja ver entre paréntesis. Primero, sin embargo, la narración deja ver cómo en el contexto de las sociedades de consumo, la propia enfermedad ha pasado a ser un fetiche más y, en consecuencia, un nuevo producto susceptible de mercadeo:

El SIDA se vende y se consume en la oferta solidaria de la chapita, el póster, el desfile de modas a beneficio, la adhesión de las estrellas, los números de la rifa, y el super concert de homenaje post mortis, donde el roquero se viste por un rato de niño bueno, luciendo la polerita estampada con el logo fatal.¹²⁹

Precisamente aludiendo a estas condiciones, Lemebel utiliza un vocabulario que con bastante ironía, visibiliza este mercadeo que no ha dejado al margen al SIDA: “producciones sidáticas”, “cocina sidosa”, “el negocio SIDARTE”, “mercado AIDS.” Con esta lógica a cuestas, destaca cómo la propaganda de prevención de la enfermedad es perversa a la hora de dirigirse a los homosexuales, pues en lugar de prevenir el contagio parece estar más interesada en “incentivar la enfermedad con su pornografía visual, con sus folletos, cartillas y afiches que lucen fotografías de cuerpos sublimes que hipnotizan con su “bella publicidad.”¹³⁰ El consumo y sus intentos de seducción, parecen no reparar en el hecho que en este caso se trata no de futuros posibles consumidores sino de posibles futuras víctimas del SIDA.

Lemebel finaliza la crónica estableciendo un profundo contraste, pues frente a esta visión “fetichizada” y comercial que ha caído sobre el SIDA, el autor evoca los intentos que surgen entre la propia comunidad homosexual y sus familiares y amigos, distantes de la realidad antes expuesta y cuestionada:

Así como existe la garra comercial del mercado AIDS, también sobreviven pequeños esfuerzos, cadenas de solidaridad y colectas chaucha a chaucha que algunos grupos de homosexuales organizan para palear el flagelo. Podría decirse que estos precarios gestos brillan con luz propia. Se traducen en un mano a mano que hermana, que ayuda a parchar con propias hilachas la rajadura del dolor.¹³¹

De la tercera sección “El mismo, el mismo loco afán (Uf, y ahora los discursos)”, se examinarán las crónicas “El proyecto nombres (un mapa sentimental)” y “Biblia rosa y sin estrellas (La balada del rock homosexual)”. En la primera crónica se hace alusión al proyecto nombres o Quilt (paño o tejido), iniciativa surgida en 1987 en Estados Unidos como homenaje a víctimas del SIDA, donde: “familiares, parejas o amigos, testimonian a

¹²⁹ Lemebel, Pedro. *Op. Cit.* p. 67.

¹³⁰ Ídem, p. 68.

¹³¹ Lemebel, Pedro. *Op. Cit.* p. 68.

modo de cartas artesanales, la memoria en punto cruz sobre la ropa del fallecido.”¹³²

Lemebel deja ver cómo la multiplicación de los Quilt inevitablemente hace pensar en el aumento de víctimas del SIDA, refiriéndose a la exposición de un gran tapiz que se hizo en Estados Unidos, frente a la Casa Blanca. El autor señala, no obstante, cierta contradicción en esta exhibición del dolor, una exhibición que parece estar teñida, contradictoriamente de ausencia. Similar contradicción deja ver el autor cuando se menciona que el enorme tapiz exhibido en esa exposición fue autografiado luego por la popular actriz Elizabeth Taylor, comenzando desde ese momento a dar la vuelta al mundo. Lemebel revela estas contradicciones, señalando cómo una iniciativa, en esencia espontánea y real, ha sido redirigida y comenzado a formar parte de un horizonte en que esa misma espontaneidad parece perderse, aproximando al SIDA a la noción de fetiche antes mencionada.

Destaca la carga emocional desplegada sobre esos paños, retazos de prendas de vestir, bordados con nombres, fechas, saludos, en tanto configuran un mapa multicolor y multicultural donde el SIDA es el denominador común: “nombres como números sin cuerpo, que el estigma almacena en este calendario de fin de siglo.”¹³³

Más tarde y precisamente en contraposición con el despliegue de los principios y el valor de la iniciativa de los Quilt, Lemebel incorpora un apartado titulado “La moda marchita” que con una mirada menos complaciente y más cruda protagoniza al cuerpo de la víctima diezmado por la enfermedad. Lemebel deja ver con menos romanticismo el lugar anterior por el que transitaban esos mismos retazos antes de formar parte de los Quilt, ya no sobre el tapiz en exhibición sino sobre el cuerpo dañado del enfermo:

Ropa de noche, recamada en lentejuelas, que no se pudo lucir por el peso de las costras doradas. Un buzo deportivo ocupado en una corta carrera, una acezante gimnasia que terminó en desmayo. La bata de seda china para levantarse, que desfallece sobre la cama sin poder levantarse. El cuello almidonado, rígido, casi nuevo de la camisa tropical que llegó de regalo, que le trajeron con tanto cariño para reavivar la palidez, para alegrar un poco la facha con palmeras y frutas; pero fue arruinada por el vómito de sangre.¹³⁴

Esta parte de la crónica está marcada por la insistencia en el dolor de las víctimas, esta vez desde los cuerpos, como queriendo centrar la atención en ellos y no en los alcances o discursos que pudieran emerger desde la exhibición de los Quilt. Lemebel se resiste a esa manipulación y vuelve su foco al sujeto, víctima de la enfermedad. La crónica finaliza con un último segmento titulado “Necrópolis de Pieles”, cuyo énfasis tal como su título lo advierte está en la muerte:

Estos trabajos, parecieran un cementerio naif que rescata en su cromatismo estridente los momentos felices, los cumpleaños, los aniversarios, las navidades, la última fiesta sepiada en la foto donde aparece el muerto, ya muerto,

¹³² Ídem, p. 91.

¹³³ Ídem, p. 92.

¹³⁴ Lemebel, Pedro. *Op. Cit.* p. 93.

adelantadamente muerto por el chispazo del flash.¹³⁵

Lemebel destaca los Quilt en tanto “artesanía sentimental”, cosa, desde el punto de vista del autor, ampliamente distante del patrón serial imperante en la sociedad norteamericana. Como “artesanía sentimental”, hermana a los Quilt con las animitas latinoamericanas, pues “algo de colorear la muerte une estas cartas con las animitas de Latinoamérica.”¹³⁶

La crónica muestra ya casi al final los intentos en Chile de este proyecto, y aludiendo a ellos, se dice: “Otras connotaciones proclaman estas experiencias locales, un cruce político inevitable, las succiona en una marea de nombres sidados o desaparecidos, que deletrean sin ecos el mismo desamparo.”¹³⁷ En esta cita el autor plantea una filiación entre enfermos de SIDA y personas desaparecidas por la dictadura, en términos de “desamparo”, marginación.

Esos guiños a la historia de nuestro país, dejan al descubierto intentos de olvido o, si se quiere, la reivindicación de memorias individuales, excluidas de los discursos oficiales. Lemebel revela cómo la enfermedad ha transitado desde un terreno silenciado, donde las homosexualidades permanecían encubiertas o prohibidas a causa de la censura impuesta por la dictadura en los años ochenta¹³⁸ a uno, donde el SIDA y su tratamiento, también se han visto atravesados por las nuevas leyes del mercado.

En la crónica “Biblia rosa y sin estrellas (la balda del rock homosexual)”, Lemebel examina la relación entre música rock y homosexualidad, vínculo que parece evidente, según el autor, cuando se miran los video clip de algunos músicos, difusores de esta música. Lemebel ensambla esta relación bajo lo que él llama paradójicamente “balada rock”: “...una balada hermosa que intenta configurar un espacio gay en el pesado y agreste mundo rockero.”¹³⁹

No obstante, Lemebel descubre que esta “balada rock” que él percibe no prolifera más allá de algunas canciones, pues una unión verdadera y transgresora entre homosexualidad y rock parece no ser posible. Pensando en el origen de este aparente vínculo, rememora el experimento Velvet Underground desarrollado por Andy Warhol en la década de los sesenta, a través del cual el artista creyó inaugurar “cierta poética homosexual.” Influidos por este proyecto, comenzaron a aparecer cultores del “Gay Rock” y del “Glam Rock”, intentos que, sin embargo, no dejaron, para Pedro Lemebel, más que “la sombra andrógina de aquella escena.”

¹³⁵ *Ídem, p. 94.*

¹³⁶ *Ídem, p. 95.*

¹³⁷ Lemebel, Pedro. Op. Cit. p. 95.

¹³⁸ “...en 1983 se decretó un Reglamento sobre Enfermedades de Transmisión Sexual (ETS) que prohibía “el funcionamiento de prostíbulos, casas de cita o tolerancia destinada al comercio sexual...” Citado por Salazar, Gabriel y Pinto, Julio en *Historia contemporánea de Chile IV. Hombres y feminidad*. Santiago: LOM Ediciones, 2002. p. 233.

¹³⁹ Lemebel, Pedro. Op. Cit. p. 97.

Cuando el mercado se apodera de esta imagen y comienza a explotarla, se convierte en “receta de éxito, en seducción de marketing para los millones de fanáticos que descargan los voltios a través de la contorsión calentona del ídolo.”¹⁴⁰ Desde este momento en adelante se reproduce hasta el cansancio una estética rockera que juega con la homosexualidad, desentendiéndose de todas aquellas luchas llevadas a cabo por el movimiento de liberación homosexual. Se trata entonces de usar al homosexual como imagen atractiva en tanto “aparente subversión.” El propósito es jugar con un parecer, superficialmente trasgresor.

Para Lemebel, no obstante, de aquella estética “...sólo queda la imagen, la propulsión de cuerpo mecánico musicalizado por el temblor de la retina. Un cuerpo homosexualizado por la transacción de la demanda.”¹⁴¹ La pronta y sospechosa desaparición de aquella imagen, se debe a la finalmente incompatible comunión entre rock y homosexualidad, pues el mundo rockero, no debe olvidarse, ha sido eminentemente masculino: “Bandas y grupos, patillas y cueros negros, que trazaron una poética del descontento, pero en su metamorfosis juvenil, privilegiaron lo masculino como hegemonía de fuerza y violencia.”¹⁴²

Sólo por algunos escasos minutos, el vínculo entre homosexualidad y rock parecieron posibles, atisbos de una doble trasgresión que parecía interesante, pero que rápidamente dejaron en evidencia un fuerte compromiso con el mercado, desvaneciéndose así cualquier intento trasgresor. En evidencia quedó la usurpación de una identidad, que reutilizada de esta forma, es vaciada de sus contenidos, resultando nada más que un continente reciclado, “puro make-up de reventa”, “puro amariconamiento teatral”, “pura pose sodomita.”

La incompatibilidad entre rock y homosexualidad no se reduce exclusivamente a lo anterior, pues Lemebel observa que existen otras prácticas al interior del rock, que se distancian del mundo homosexual. Los rockeros funcionan en bandas, “tienen esa complicidad de machos”, los homosexuales, en cambio, afirma Lemebel, “no arman “bandas”, sus desplazamientos son más furtivos, más nómades, por la misma errancia sexual que las desune.”¹⁴³

De acuerdo a lo anterior, la normativa hegemonía masculina que impera dentro del mundo rockero, parece instaurar ciertas alianzas al interior del grupo, pero al mismo tiempo restringir sus límites de acción. El mundo rockero aparece así como un ámbito, cuyo funcionamiento depende de cierta homologación. Siguiendo esta lógica, cualquier intento que en alguna medida se escape de la norma impuesta, podría ser condenado y en última instancia, marginado. El grupo es de esta manera fácilmente controlado.

Desde esta perspectiva, la diversidad del mundo homosexual que constantemente

¹⁴⁰ Ídem, p. 99.

¹⁴¹ Lemebel, Pedro. Op. Cit. p. 99.

¹⁴² Ídem, p. 100.

¹⁴³ Ídem, p. 100.

dilucida Pedro Lemebel, lo convertiría en un terreno menos domesticable en su totalidad, sin, por cierto, excluir, la posibilidad de disciplinar a parte de él. El mundo homosexual se encontraría, siguiendo esta línea, en un constante proceso de cambios, siendo irremediabilmente más esquivo a los mecanismos de control dominantes.

Lemebel finaliza la crónica aludiendo al carácter del rock en América Latina, en contraste con la realidad antes expuesta. Dentro de Latinoamérica, el país con mayor tradición rockera, afirma el autor, es Argentina: “debe ser por su cosmopolitismo y su poca contaminación con la indiana local.”¹⁴⁴ Con el vínculo entre rock y homosexualidad todavía en mente, Lemebel advierte en las décadas de los setenta y los ochenta la existencia de dos grupos de rock, cuyos vocalistas con una actitud abiertamente homosexual, abrían inaugurado esta unión en el continente. Hablar abiertamente de rock homosexual en estos casos, le parece al autor un tanto extraño, puesto que ni sus letras eran abiertamente homosexuales, ni ellos mismos lo dejaban tan claro, más bien eran “casi ambiguos, nunca tan locas.”

Lemebel relata cómo todo el continente vibró con estos grupos, restándole importancia a la actitud visiblemente “marica” de sus vocalistas. No obstante, poco tiempo pudo el público gozar de esta música, debido que a ambos músicos se los llevó el SIDA:

Las “Mil horas” de Miguel se desgranaron rápido con las campanadas del SIDA. Sus algodones negros le asfixiaron la voz y nunca más el Estadio Obras tembló “Bajo la lluvia dos horas.” Fue el primero en desaparecer bajo el estigma de Kapossi. Luego le tocó a Federico, que se mantuvo en el escenario casi hasta último minuto.”¹⁴⁵

Lemebel destaca a estos dos músicos como los rockeros homosexuales íconos del continente, también emblemáticos como primeras víctimas públicas del SIDA en el continente. Menciona a continuación, sin embargo, la paralela existencia de rockeros homosexuales y lesbianas, pertenecientes a circuitos más marginales o “under”, revelando la heterogeneidad de esta música en el continente y, al mismo tiempo, la manipulación de ciertas figuras dentro del espacio público. En otros momentos de la crónica revela cómo al mismo tiempo que ciertos grupos cultivaran el rock, había otros que inauguraban una música “semidefinida, más jazzista, más bossa nova que rockeros”¹⁴⁶, en definitiva, una música más arraigada al continente, a sus propias raíces, en este caso refiriéndose a Brasil.

Lemebel da cuenta de cómo si bien gozamos de una pequeña tradición rockera surgida en los setenta y los ochenta, ésta se distanció de los matices que adquiría en el Norte, aunque ciertas prácticas igualmente se reprodujeron aquí. Nuestro rock latino parece bastante más múltiple e improvisado y en su vínculo con la homosexualidad, encuentra en circuitos periféricos, exponentes que se mueven con más soltura. En este sentido, Lemebel admite la brecha que había entre el rock gay del norte y el rock

¹⁴⁴ Lemebel, Pedro. Op. Cit. p. 102.

¹⁴⁵ *Ídem*, p. 103.

¹⁴⁶ *Ídem*, p. 101.

homosexual latino:

Quizás para América Latina, el rock homosexual tome otro nombre que no suene a roca, demasiado áspero para nuestra garganta desnuda. Otro nombre que corrompa la patriarcal estructura de rebeldía que nos dejaron los próceres de los tímpanos sangrantes. Al fin y al cabo estamos naciendo en este lunático fin de siglo, con apenas un murmullo, un roce de pasiones ocultas, el gemido de la seda como acompañamiento de nuestra indigente balada homosexual. ¹⁴⁷

De la cuarta sección, se examinarán las crónicas “Gonzalo (El rubor maquillado de la memoria)” y “Aquellos ojos verdes (A ese corazón fugitivo de Chiapas).” En la primera crónica, Lemebel rememora a Gonzalo, un peluquero y maquillador que durante la dictadura sirvió al régimen militar, llegando a ser el hombre de confianza de la señora del dictador. En este contexto, se describe cómo Gonzalo gozaba de inmunidad bajo el alero de la dictadura, lo que por cierto incluía el libre tránsito por las dependencias del dictador.

Con propiedad se dice en este caso Lemebel rememora, pues aquí el autor recuerda el convenientemente olvidado pasado del maquillador chileno en el presente, pues ese mismo peluquero que sirvió a la dictadura, aparece hoy, en la televisión de la democracia. La actitud camaleónica de Gonzalo es paradigmática de otras figuras de la televisión, que hoy prefieren no recordar su oscuro pasado, participando de la dictadura.

La actitud de Gonzalo, sin embargo, está avalada por una audiencia que ha aceptado ser retocada por el maquillaje del olvido. Esta actitud de resistirse a mirar hacia atrás, de teñir de negro el pasado, es precisamente la que posibilita la presencia de personajes como Gonzalo en la escena pública:

Nadie supo cómo Gonzalo, aprovechando la amnesia local y los festejos por el triunfo de la Concertación, se cambió de fila o se agarró a la cola de la bienvenida democracia. En el tumulto de muchos que vieron aguarse los privilegios del aura castrense, pasó colado agregándose rosa al arco iris de Aylwin. ¹⁴⁸

La falta de consecuencia y el oportunismo evidenciados por el maquillador, primero sentado junto al dictador y luego formando parte de la democracia, renegando de su pasado, son representados por Lemebel con coherencia, mediante una figura ridiculizada y grotesca, sin dignidad, a diferencia de las locas travestis representadas en otras crónicas. Así, Gonzalo es descrito en los siguientes términos: “...su elefántica silueta...”, “...su regordeta mano derecha...”, “...su andar, esa gelatina colizosa de sus caderas...”, “...el timbre frágil de su voz...”

Al evocar los años de Gonzalo junto al régimen militar, Lemebel lo hace dialogar con la mujer del dictador, una mujer igualmente ridiculizada, exclusivamente preocupada por su apariencia. ¹⁴⁹ Esta superficial “primera dama” estaba a la cabeza del país, al mismo tiempo que muchos otros vivían con el miedo de caer en las garras de la dictadura, como

¹⁴⁷ Lemebel, Pedro. *Op. Cit.* p. 104.

¹⁴⁸ *Ídem*, p. 124.

¹⁴⁹ Esta relación entre Gonzalo y la esposa del dictador aparecerá en la novela *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel publicada el año 2001.

tantos ya lo habían hecho:

¿No crees tú, que este traje Chanel color carne es muy violento para aparecer hablando sobre el hambre? ¿No crees Gonza, que el rubor es demasiado rojo? Ay Gonza, arréglame el sombrero caído al ojo que tengo miope. Ay no Gonza, no me eches tanto azul que parezco la bataclana de Eva Perón.¹⁵⁰

Coincidente con la actitud oportunista de Gonzalo descrita arriba, es la actitud que mantiene el maquillador con su género. Pese a su evidente actitud homosexual, él “...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.”¹⁵¹ Esta actitud acomodaticia del maquillador tanto en términos políticos como de género, le permitió por varios años circular cómodamente y dependiendo de las circunstancias, en la televisión.

Paradigmáticamente con Gonzalo y sus metamorfosis, Lemebel recrea una actitud y un sistema, profundamente asentados en nuestro país una vez terminada la dictadura militar de Pinochet. Y en este sentido es que, como se abordará más adelante, la memoria adquiere una relevancia fundamental dentro del proyecto que elabora Pedro Lemebel.

En la crónica “Aquellos ojos verdes (A ese corazón fugitivo de Chiapas)”, Lemebel homenajea al subcomandante Marcos, reconociendo la admiración que una loca amiga siente hacia él desde que éste le envió un saludo al Frente Homosexual de Cataluña. Este pequeño gesto resulta inédito para Lemebel frente a la marginación general de los homosexuales de la Revolución, y critica a la izquierda por esa indiferencia, pese a la adhesión manifestada por muchos homosexuales. En este sentido, Lemebel sostiene:

Quizás fue por eso, porque nunca tuvimos un Ché Guevara propio, ni estrellas rojas en el amanecer nublado de Cuba. Y la montaña sandinista nos resultó demasiado empinada para el delicado aguante mariposa. Quizás, porque los héroes del marxismo macho “nunca nos tuvieron paciencia”, y prefirieron bailar solos, ideológicamente solos, la ranchera baleada de su despedida.¹⁵²

En la cita anterior queda en evidencia la crítica que Lemebel hace al marxismo en términos de la exclusión de los homosexuales dentro de él. El autor describe al marxismo como un terreno eminentemente masculino, donde la diferencia de género parece no ser aceptada.

Luego, Lemebel reconoce las actuales condiciones impuestas por el mercado, donde incluso “se venden las causas minoritarias en un revoltijo de plumas, condones y sostenes feministas.” Ante este escenario vaciado de sentidos, Lemebel se dirige a Marcos, retratándole el México actual y el tipo de relación que el neoliberalismo estrecha entre las naciones, en profundo contraste con el México por el que él lucha:

Ahora que tu México indio y pobre llega a Chile con peluca rubia de cambalache.

¹⁵⁰ Lemebel, Pedro. *Op. Cit.* p. 124.

¹⁵¹ Ídem, p. 125.

¹⁵² Lemebel, Pedro. *Op. Cit.* p. 137.

Como si fuera una piñata Nafta que trafica Televisa repartiendo imágenes de Acapulcos coloridos y mariachis tecno. La postal cuate, donde la vida se empaqueta en teleseries gritonas y festivales de bikinis. La mexicomanía que consume el neoliberalismo chilensis hartándose de tacos y enchiladas.¹⁵³

Lemebel rescata la persistencia de Marcos de abogar por otro México, el “México indio y pobre” en medio de estas condiciones, y destaca la forma en que ha logrado “escabullir los mecanismo de poder”, cuestión que el propio Lemebel ha afirmado conseguir hacer. Describe la forma en que Marcos ha burlado dichos mecanismos, a través de su anonimato, cuestión que ha producido un sinnúmero de especulaciones en cuanto a su identidad en pos de su captura. Marcos sabiamente ha permitido que le inventen un sin fin de personajes a su figura.

El autor rescata el anonimato de Marcos puesto que para él “la revolución no debe tener rostro”, cuestión que cobra mucho sentido si se considera la crítica inicial que Lemebel hace a la izquierda en términos de la marginación de los homosexuales. Más allá de una defensa del mundo homosexual, Lemebel enfrenta a aquel poder que continuamente busca controlar a gestos trasgresores, que sin nombres logran hasta el infinito evadir los mecanismos de control predominantes. Lemebel está siempre revelando esos intentos, sospechando de incorporaciones repentinas, de aceptaciones benéficas:

Tus ojos se mofan de la vigilancia y su stock de narices, orejas y bocas que tratan de encajar la calavera prófuga, en la calavera camuflada que requiere un rostro para el castigo. Porque el poder necesita un rostro para clavetear tu foto-recompensa. El poder te viste de caras para proclamar tu ansiada captura. Por eso el empadronamiento mexicano improvisa una máscara y la reparte al mundo por Televisa, tranquilizando a los socios del Nafta.¹⁵⁴

En la crónica “Lorenza (Las alas de la manca)” perteneciente a la última sección del libro titulada “Yo me enamoré del aire, del aire yo me enamoré”, Lemebel narra la historia de Lorenza Böttner, nombre travestido de Ernst Böttner. Ernst Böttner nació en Punta Arenas y era hijo de madre alemana y padre chileno. Su vida transcurría normalmente hasta los diez años de edad, cuando un accidente la cambió drásticamente. A causa de este accidente, Ernst pierde sus brazos y una severa gangrena comienza a propagarse paulatinamente, amenazando con llegar a sus hombros. Ante este peligro inminente, su madre decide llevarlo a su Alemania natal, donde gracias a una operación logran detener la gangrena e iniciar una posterior rehabilitación.

Ernst comienza a suplir la carencia de sus brazos con la habilidad que desarrolla en sus pies, particularmente a través de la pintura y el dibujo. Paralelamente, Lemebel hace alusión a la metamorfosis que la identidad de Ernst comienza a experimentar: “...fue derivando la plástica hacia una cosmética travesti que hizo crecer las alas calcinadas de su pequeño corazón homosexual.”¹⁵⁵ Estudió arte clásico, posó como modelo y

¹⁵³ *Ídem*, p. 137.

¹⁵⁴ Lemebel, Pedro. *Op. Cit.* p. 138.

¹⁵⁵ *Ídem*, p. 152.

desarrolló un profundo trabajo con su propio cuerpo. Con el nombre de Lorenza Böttner, el pequeño Ernst terminó de dibujar su nueva identidad y comenzó a recorrer el mundo junto a su madre, “mamanager”, difundiendo su trabajo.

El cronista Lemebel destaca el bello trabajo que Lorenza desarrolla con su cuerpo, que “exhibe minusválido”, como en la performance que llevó a cabo en Berlín el año 1982. Allí, Lorenza instalada en la puerta de un museo, apareció pintada de blanco, evocando a la Venus de Milo. Si bien podría inscribirse a Lorenza dentro del arte gay, su homosexualidad trasciende el ámbito de su arte, pues en ella:

...la homosexualidad es una reapropiación del cuerpo a través de la falla. Como si la evidencia mutilada lo sublimara por ausencia de tacto. Cierta glamour transfigurado, amortigua el hachazo de los hombros. La pose coliza suaviza el bisturí revirtiendo la compasión. Se transforma en un fulgor que traviste doblemente esta cirugía helénica.¹⁵⁶

En la cita anterior, Lemebel observa en la homosexualidad de Lorenza cierta libertad que de algún modo le había arrebatado el accidente, cosa que desde el inicio de la crónica está representada en las alas que se le atribuyen a Lorenza. Se trata de la libertad sobre el propio cuerpo, primero una libertad que comienza a recuperar con la destreza de sus pies y luego con la soltura con que lo exhibe. Al mismo tiempo, esta libertad pareciera devolverle la dignidad que el cuerpo mutilado le había arrebatado, amortiguándose así la impresión por la carencia de sus brazos.

Ya al final de la crónica se rememora la corta y silenciosa visita que Lorenza hace a Chile el año 1990 con el propósito de resolver un asunto familiar. Durante ese mismo viaje, Lorenza es invitada a desarrollar una pequeña acción de arte a la galería Bucci. Ante el pequeño grupo, “la bella manca proyectaba su sombra etrusca en los muros de la galería.”¹⁵⁷

Esa fue la última vez, afirma Lemebel, que Lorenza vino a Chile, más tarde se supo que fue elegida símbolo de las Olimpiadas Mundiales de Minusválidos realizadas en Barcelona. Por último, en una nota que aparece al final de la crónica, se dice que: “En 1993 llegó la noticia de su muerte en Alemania. La sombra del SIDA la pilló volando bajo, y calcinó en el aire su aleteo imaginario.”¹⁵⁸

Si en la sección anterior Lemebel presentaba a algunos íconos homosexuales, es decir, homosexuales signados y aceptados como tales públicamente, cosa que en el caso del maquillador Gonzalo es evidente, en esta sección y con Lorenza, es posible reconocer la presencia de “anti-íconos.” Anti-íconos en tanto en ella se da una combinación “poco usual”: invalidez y homosexualidad. Igualmente la calidad de anti-ícono estaría dada por el anonimato, por carecer de la aceptación pública, más bien por permanecer en un terreno desconocido, en este caso, además dentro del terreno del arte.

¹⁵⁶ *Ídem, p. 153.*

¹⁵⁷ Lemebel, Pedro. Op. Cit. p. 154.

¹⁵⁸ *Ídem, p. 154.*

Frente a la vulnerabilidad que comúnmente se le podría atribuir a Lorenza y a consecuentes miradas compasivas, considerando su invalidez, Lemebel ensalza su figura dignificándola a través del poder que ella ha sublimemente ejercido sobre su cuerpo. Lemebel le da alas para mostrar esa libertad, libertad que también le permitió vivir su homosexualidad con soltura.

No debe perderse de vista que, si bien es chilena, ella desarrolla esa libertad fuera de Chile. En Chile Lorenza sufre el accidente, y luego venía a Chile “sólo a arreglar un asunto de familia.”¹⁵⁹ El cronista pareciera tener el propósito de mostrar cierta incompatibilidad entre el desarrollo de esa libertad y Chile.

A propósito del encuentro al que Lemebel se refiere entre el artista Mario Soro y Lorenza en München el año 1989 en una muestra de arte chileno, sostiene: “De Chile le quedaba muy poco, solamente cierta sombra en la mirada, al recordar el chispazo trágico de aquella tarde en que perdió los dos brazos.”¹⁶⁰ La descripción de la salida de Lorenza, reafirma la idea de la incompatibilidad entre su libertad y nuestro país:

Pero a Chile no quiso volver nunca más, desde ese verano del 90, cuando tomó el avión alejándose por segunda vez en su vida. Y antes de subir las escaleras, se detuvo un momento, apenas un segundo que su memoria quiso levantar un guante para despedirse. Pero sólo le temblaba un hombro, cuando desplegando su ortopedia alada, desapareció en el cielo sin mirar atrás.¹⁶¹

En la crónica “Berenice (La resucitada)”, Lemebel relata la historia de Berenice, una historia que se inicia en el campo, en torno a las viñas y al duro trabajo a pleno sol. Antes de llamarse Berenice, “él era un chiquillo raro, feito, pero con un cuerpo de ninfa que sauseaba entre los cañaverales.”¹⁶² Desde niño debió soportar las burlas de los hombres que se reían de él y su modo delicado, pero al llegar la pubertad su “vaivén colibrí” se hizo ya muy evidente. Entonces cuando cumplió dieciocho años, cansado de tantas burlas, decide irse con un grupo de mujeres a la corta de uva. Se despidió de su tía y su abuelo, contándoles de sus futuras aspiraciones de irse a Santiago.

Trabajando con aquellas mujeres se sintió mucho más cómodo y acogido. Poco a poco fue confundiéndose entre las más jóvenes “con sus ademanes coquetos, el marucho riéndose a toda perla contenta, tirándose agua, aliviando el duro oficio con sus mariguancias de loca, diciéndoles a las señoras que no se encorvaran tanto.”¹⁶³

Una tarde de febrero, trabajando a treinta y cinco grados de calor, una chica joven cayó al suelo sin despertar nunca más. Todas las compañeras, impresionadas por el incidente, comenzaron a correr de un lado a otro averiguando quién era la niña, al mismo

¹⁵⁹ Ídem, p. 153.

¹⁶⁰ Lemebel, Pedro. Op. Cit. p. 151.

¹⁶¹ ***Ídem, p. 154.***

¹⁶² Ídem, p. 163.

¹⁶³ Ídem, p. 164.

tiempo que arremetían contra los patrones “esos explotadores de mierda tenían que hacerse cargo de este crimen.”¹⁶⁴

El chico fue dejado junto a la muerta, pues no le permitieron ir a reclamar con las demás mujeres: “Tú no, le dijeron al coliza, tú no eres mujer.”¹⁶⁵ Sentado junto a la muerta, el chico comenzó a observar detenidamente el cuerpo: “parece una virgen, se dijo, cerrándole los ojos. Pero para ser virgen tiene que tener un nombre, algún papel de identificación.”¹⁶⁶ Empezó entonces a registrarle los bolsillos hasta dar con un ajado carné de identidad, momento en que se le ocurre tomar el nombre de la joven muerta y rebautizarse como Berenice. Con su nueva identidad, desaparece del lugar con rumbo a Santiago.

La vida en la capital era dura así es que tuvo que sobrevivir los primeros meses trabajando en la calle, a pesar de que ella “...nunca quiso terminar su vida como las otras maracas de nacimiento.”¹⁶⁷ Por esta misma razón, apenas pudo dejó la calle y se empleó como niñera en la casa de una familia. Paulatinamente comenzó a encariñarse con el bebé de la casa y empezó a establecer un profundo lazo con él, al punto que un día, éste la llamó mamá, cosa que drásticamente cambió el rumbo de las cosas:

Ese nombre una vez más le desordenó el mate ya desordenado por tanta mudanza de sexo. Ese mamá le fragilizó al máximo su corazoncito de tenca y no lo pensó dos veces, arrancando con la guagua como si se robara una muñeca de una tienda de lujo.¹⁶⁸

De allí en adelante, Berenice “saltó a la fama de loca raptora”, pues comenzaron a aparecer en las portadas de los diarios y en la radio las nuevas pesquisas de la policía que decían que Berenice era hombre. Berenice quiso escapar de todo eso y se fue al sur con el niño a cuestas, “doblemente travestido de mamá.” En el sur, Berenice se gastó el poco dinero que le quedaba consintiendo al niño. Hasta que los pilló la noche y los echó a dormir acurrucados en una plaza, donde minutos más tarde los encontraría la policía:

Así mismo los encontró la policía, ovillados en la noche del desamparado amor. Apenitas empezado el cuento, apenas cerrados los ojos, cayó el telón para la Berenice apresada en el sobresalto de su captura. Pero casi ni se inmutó, como si despertara a un final de fiesta conocido. Congelada para la foto del diario, entregó al baby como si devolviera un juguete prestado.¹⁶⁹

Una vez más en esta sección, Lemebel presenta a un “anti-icóno” homosexual, cuya incompatibilidad, en este caso doble entre la maternidad y la homosexualidad o bien

¹⁶⁴ Ídem, p. 165.

¹⁶⁵ Lemebel, Pedro. Op. Cit. p. 165.

¹⁶⁶ Ídem, p. 165.

¹⁶⁷ Ídem, p. 166.

¹⁶⁸ Ídem, p. 167.

¹⁶⁹ Ídem, p. 168.

entre la figura del huaso y el homosexual, no harían posible la calidad de icono. Ahora bien, el carácter de icono es considerado por dos atributos que éste contiene: el representar una convención y el ser de conocimiento público.

Berenice es una loca que nace en un mundo predominantemente masculino, el campo, terreno representativo del patriarcado, cuyas relaciones de poder quedan en evidencia en esta crónica. Por un lado, el poder que emerge de la figura del patrón, incluso en su ausencia, y el abuso de ese poder a través de la explotación que ejerce sobre los trabajadores. Del otro lado los inquilinos, huasos o trabajadores, deben someterse a las órdenes del patrón. Todo ese orden recae sobre el niño, más tarde rebautizado Berenice.

Desde niño sufre las burlas y discriminaciones de este orden masculino hegemónico que no lo acepta en su diferencia. Se va con las mujeres, allí es aceptado y se siente cómodo, pero al cabo de un tiempo y ante una situación límite es también discriminado dentro de ese orden: “Tú no, le dijeron al coliza, tú no eres mujer. Tú te quedas cuidando a la finada para que no se la coman las hormigas. Y lo dejaron de custodio tembloroso junto a la muerta.”¹⁷⁰

Con lo anterior, Lemebel alude nuevamente a la necesidad de rebautizarse a través del nombre dentro del mundo de “las locas.” Este rito parece devolver al sujeto travesti, la libre identidad, la posibilidad de abandonar aquella impuesta al momento de nacer. Este hecho parece formar parte esencial del proceso de identidad de los sujetos, pues al mismo tiempo tiene que ver con la asignación pública de una identidad, con hacer parte al otro de mi propia identidad.

Ni dentro del mundo masculino ni en definitiva dentro del femenino es aceptado, decide entonces desaparecer de allí, reapropiándose de una identidad. Decide comenzar una nueva vida yéndose a la capital, para ello no solo requiere de un nuevo nombre, sino también de una nueva apariencia que comenzará a desarrollar en la capital.

Poco a poco se inserta en Santiago, sin olvidar nunca sus orígenes “por eso le hizo asco a tanto maquillaje, a tanta pintura que se echaban sus compañeras, a tanto tacoalto y pelucas y pilchas brillosas que últimamente trataban de encajarle. No había forma de quitarle lo huasa...”¹⁷¹ El travesti y el huaso parecen incompatibles, cierta inocencia del huaso no le permite al travesti desenvolverse con plena libertad. El travesti conoce los avatares de la calle, sabe de sus peligros y, por tanto, necesita estar siempre atento para protegerse a sí mismo y para atraer a los buenos clientes.

Trabajando de niñera Berenice se siente cómoda, allí aparece una nueva identidad que para ella cobra sentido, y se produce en el instante mismo en que el niño la llama “mamá.” Emerge así una Berenice doblemente travestida, ahora de madre, de “mami marica.” Esta necesidad cobra en Berenice, un matiz particular, pues “ella nunca cantó ese bolero” en el sentido de que carecía de madre, y ni su tía ni su abuelo le hablaron nunca de su origen. En esta nueva identificación, Berenice estaría supliendo esa

¹⁷⁰ Lemebel, Pedro. Op. Cit. p. 165.

¹⁷¹ Ídem, p. 166.

carencia, construyéndola para sí.

De esta manera, mediante la historia de Berenice, Lemebel despliega otro matiz más, distinto, dentro del mundo homosexual. Berenice representa una arista periférica, marginal dentro de él, quedando en evidencia la heterogeneidad de las identidades de género al mismo tiempo que sus constantes movildades y giros, bajo diversas condiciones, tal como lo hace Berenice de “mami marica.”

Luego de haber analizado una selección de crónicas del texto examinado en esta tesis, corresponde revisar los aspectos constructivos del mismo. Para comenzar, es preciso detenerse en la figura central de esta colección de crónicas, “la loca”, quien, como ya se mencionó antes, es la figura que en estas crónicas recuerda, pero ¿cómo está construida?

En su libro *A theory of parody*, Linda Hutcheon desarrolla una amplia revisión de los alcances teóricos en torno a la parodia moderna, para luego proponer una definición de ésta, tal como se manifiesta en las formas artísticas del siglo XX, pues para ella no hay definiciones transhistóricas posibles para la parodia. Hutcheon elabora su definición de parodia a partir de la etimología del término, llegando a la siguiente definición:

Parody, therefore, is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text (...) Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity.¹⁷²

Para Hutcheon, la parodia no necesita del ridículo como frecuentemente lo señalan las definiciones estandarizadas de parodia. Es más bien la inversión irónica o trans-contextualizada, como sostiene la autora, lo que caracterizaría a la parodia presente en las formas artísticas del siglo XX. Ahora bien, esta inversión irónica, advierte Hutcheon, tiene un amplio rango de alcance: “But this irony can be playful as well as belittling; it can be critically constructive as well as destructive.”¹⁷³

A partir de esta definición, es posible sostener que “la loca” es una parodia de una construcción de identidad de género, en tanto que es una figura alusiva y contestataria del estereotipo homosexual, pero exacerbado. La inversión irónica presente en “la loca” lemebeliana es una respuesta a la heteronormatividad configuradora de la masculinidad hegemónica¹⁷⁴. “La loca” lemebeliana encarna la parodia del homosexual construido y finalmente aceptado por la masculinidad hegemónica, pues se construye de todos aquellos rasgos, a partir de los cuales, ese mismo grupo ha instalado el estereotipo.

¹⁷² Hutcheon, Linda. *A theory of parody. The teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Illinois: University of Illinois Press, 2000. p. 6.

¹⁷³ Ídem. p. 32.

¹⁷⁴ “La masculinidad hegemónica se puede definir como la configuración de una práctica genérica que encarna la respuesta corrientemente aceptada al problema de la legitimidad del patriarcado, la que garantiza (o se toma para garantizar) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres”. Ver R. W Conell “La organización social de la masculinidad”. En Valdés, Teresa y Olavarría, José (edit.) *Masculinidad/es. Poder y crisis*. Santiago: Isis Internacional; Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Ediciones de las mujeres N° 24. p. 39.

Ahora bien, ¿cuál es ese estereotipo homosexual que “la loca” parodia? Se trata del homosexual “gay” elaborado en Norteamérica, el mismo homosexual que, para Lemebel, trajo el SIDA a nuestro continente. Lemebel enfrenta a esa construcción identitaria, pues sospecha de su actual aceptación y aparente inclusión pública. En este sentido, Diana Palaversich define la postura de Lemebel en torno a la homosexualidad en los siguientes términos:

The stance taken by Lemebel with regard to homosexuality could be defined as anticolonialist, given its defense of local “queer” culture. Yet his stance could be regarded as retrograde, because he also defends the Latino model of homosexuality, which widely regarded as hierarchical and anachronistic. This Latino model is characterized by what is perceived to be an unequal relationship between the macho (active, virile, unstigmatized) and the marica or loca (passive, effeminate, stigmatized). Nonetheless, Lemebel’s endorsement of this working-class model of homosexuality, in tandem with his cultivation of the feminine in the image of the locas, signals an act of resistance against the increasing imposition of a North American gay ideal. This ideal privileges the masculine side of identity and proclaims the sexual and social equality of two partners.¹⁷⁵

De acuerdo a la cita anterior, Lemebel defiende con “la loca” a modelos de homosexualidad propios, en contraposición con la asimilación de modelos importados. El modelo que él presenta, “la loca”, posee precisamente todos los atributos que el modelo gay ha despreciado. Así, “la loca” lleva al extremo los rasgos femeninos, en contraste con la aproximación al mundo masculino que el modelo gay posee.

La inversión irónica que desarrolla “la loca” está entonces fuertemente determinada por los modelos a los que aspira en su búsqueda por ser otra, referentes que la propia masculinidad hegemónica ha erigido para sí. “La loca” reproduce entonces esos modelos “deseados” por esa hegemonía de género: la diva, la vedette, la diosa, la sirena, la reina, la faraona, pero exacerbados. La necesidad de cambiarse el nombre, a la que dedica una crónica Pedro Lemebel, ilustra lo anterior. Lemebel rescribe estos modelos, presentado una mala copia de ellos, una representación parodiada del modelo, permitiendo a “la loca” ocupar con ironía el molde.

“La loca” responde así, por un lado, a la actitud burlesca proveniente de esa hegemonía, se ríe de ella, resistiéndose a miradas victimizadoras: “la loca” asume su identidad con soltura y no reprime sus deseos. Desarticula identidades fijas, públicamente, deconstruyéndolas dentro de un ámbito privado. No debe olvidarse que en definitiva “la loca” termina seduciendo, privadamente, a representantes de esa misma hegemonía que, en una fase pública, pertenecen a ese grupo. Esto último dice relación con el amplio alcance que la inversión irónica de la parodia puede adquirir, en este caso es constructiva de una nueva identidad o al menos, abre el espectro de las homosexualidades pensables, pero al mismo tiempo, hace tambalear la incuestionabilidad de las identidades hegemónicas.

Lemebel extiende el horizonte de identidades de género posibles, pues no se trata

¹⁷⁵ Palaversich, Diana. “The Wounded Body of Proletarian Homosexuality in Pedro Lemebel’s Loco afán”. *LATIN AMERICAN PERSPECTIVES*, Issue 123, Vol. 29 N° 2, March 2002 99-118. p. 103.

simplemente de la incorporación del mundo homosexual, como si éste fuese una realidad uniforme, homogénea. Por el contrario, con “la loca” Lemebel presenta la propia complejidad del mundo homosexual, pues para el autor, éste es:

... un universo lleno de matices. Yo te podría hablar desde el mariconaje guerrero que yo practico nada más. No todas las homosexualidades tienen que ver con este discurso. Existe una homosexualidad gay, blanca, apolínea que se adosa al poder por conveniencia. En ese sentido hay minorías dentro de las minorías, lugares que son triplemente segregados como lo es el travestismo. No el travestismo del show que ocupa su lugar en el circo de las comunicaciones, sino que el travestismo prostibular. El que se juega en la calle, el que se juega al filo de la calle, ese es segregado dentro del mundo gay, o también son segregados los homosexuales más evidentes en este mundo masculino.¹⁷⁶

A través de “la loca”, Lemebel emprende una lucha contra los poderes que recaen sobre el sistema sexo-género, se resiste a imposiciones homonormativas promotoras de identidades fijas. Con “la loca” logra escabullir esos mecanismos de poder, abrir nuevas posibilidades identitarias y mostrar realidades más heterogéneas y complejas. Lo anterior dice relación con lo expresado por Diamela Eltit, citada por Gloria Medina-Sancho: “De acuerdo a Eltit, en los márgenes de la sociedad es donde se produce la desestabilización de las estructuras de poder y al mismo tiempo la apertura a nuevos discursos.”¹⁷⁷ Lemebel logra desequilibrar esas zonas tan protegidas establemente, atacándolas desde un flanco que ha quedado desprotegido, logrando así hacer tambalear sus estructuras de base tan aparentemente sólidas. “La loca” de Lemebel desestabiliza la cuidada armonía de la masculinidad hegemónica, al sacar a la luz pública a un modelo de identidad homosexual, convenientemente oculto en la periferia de las ciudades, logrando con ello revelar la heterogeneidad del propio mundo homosexual y, en consecuencia, de las identidades de género.

En este sentido, la loca puede ser abordada desde lo que Michel Foucault denominó “tecnologías del yo.” Con el objetivo de trazar una historia de las diferentes maneras en que en nuestra cultura los hombres han desarrollado saberes sobre sí mismos, Foucault analiza las técnicas específicas que ellos han utilizado para entenderse a sí mismos. Así, llega a la convicción de la existencia de cuatro tipos principales de “tecnologías”, cada una de ellas representante de una matriz de la razón práctica: tecnologías de la producción, tecnologías de sistemas de signo, tecnologías de poder y, por último, tecnologías del yo. Con estas últimas Foucault se refiere a aquellas estrategias que:

...permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad.¹⁷⁸

“La loca” lemebeliana aparece como una “tecnología del yo”, en el horizonte de una

¹⁷⁶ Jeftanovic, Andrea. Op. Cit.

¹⁷⁷ Medina-Sancho, Gloria. “Una artesana implacable de la palabra: conversando con Diamela Eltit.” Entrevista publicada en *Revista de Estudios Hispánicos* 40 (2006).

reformulación y manifestación ante una crisis de género del sujeto. Tal como ya se expresó anteriormente, “la loca” logra confrontar identidades de géneros, sobre todo a la masculinidad hegemónica, circunscrita dentro de los sistemas de prestigio. En “la loca” Lemebel encuentra una voz propia, una identidad elegida libremente por él, como representación de los grupos sociales a los que su escritura pretende dar cabida: grupos minoritarios aislados de la lógica neoliberal.

“La loca” se permite públicamente desplegar su sexualidad deseante, lo cual las construcciones de género hegemónicas restringen o circunscriben al terreno de lo privado o prohibido. “La loca” logra, además, desplegar una memoria individual, presenta los hechos desde su ojo marginal, desde la realidad de la calle.

Del mismo modo que Lemebel elabora su figura central mediante el recurso de la parodia, desarrolla otros mecanismos que recorren toda la obra examinada. Por un lado, establece una serie de alianzas, por otro, despliega una serie de contrastes; cosa que, como se verá más tarde, es coherente con las directrices que paulatinamente ha ido trazando su proyecto literario.

En términos generales, es posible sostener que las alianzas que Lemebel lleva cabo se producen entre grupos o gestos marginales, es decir, hermana, vincula, a grupos de personas o iniciativas en tanto éstos dan cuenta de un importante grado de indefensión dentro del sistema dominante, fundamentalmente grupos vulnerables desde el género, la clase o la etnia: cabe recordar a la Madonna de San Camilo, a Berenice o al desarrollo del proyecto Quilt en Chile. En este mismo sentido, Lemebel elabora un cruce importante entre víctimas del SIDA y víctimas de la dictadura.

Con respecto a este último, Fernando Blanco¹⁷⁹ sostiene que Lemebel confecciona en *Loco afán* una escritura que toma al SIDA como metáfora para analizar los efectos de la dictadura en el cuerpo social. Lemebel revela cómo estas víctimas de la enfermedad mueren en el abandono, acompañadas solo por su círculo cercano de amigos y familiares. Lemebel se resiste, no obstante, a una mirada victimizadora de los enfermos de SIDA, por el contrario, en la primera parte del libro, se encarga de darles un lugar, exponer sus testimonios, nombrarlas, dar cuenta de las condiciones en las que contrajeron la enfermedad y cómo la vivieron.

Por último, es decidora la forma en que el propio SIDA es narrado, cuestionando en este sentido el discurso médico y las repercusiones de éste sobre los sujetos. Lemebel se resiste a miradas científicas o moralistas en relación a la enfermedad, intenta desmitificarlo en esos términos, lo ataca considerando exclusivamente el daño que produce. Así, se refiere a él como “el agujijón sidoso”, “la plaga”, “la epidemia”, “la sombra”, “la siniestra barca”; o, por el contrario, describe con descarnada crudeza e ironía, los efectos que éste va produciendo en el enfermo, tal como realmente ocurren: “...[a la Pilola Alessandri] 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.”¹⁸⁰

¹⁷⁸ Foucault, Michel. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1991. p. 48.

¹⁷⁹ Blanco, Fernando. Op. Cit.

Entre todas las alianzas que Lemebel desarrolla a lo largo de sus crónicas, es sin duda la que establece con el mundo femenino, la que con mayor regularidad aparece. Cuando a Lemebel se le ha preguntado el porqué de esta filiación, ha respondido citando a Gilles Deleuze:

[Deleuze] sostiene que todo devenir minoritario pasa por un devenir mujer, evidentemente pasa por ahí, se complicita en esa matriz. Precisamente por la relación con el poder, toda minoría gay, sexual, étnica pasa por el devenir mujer. Y más allá de eso, esto puede sonar como eslogan, y es que todo lo que yo he aprendido lo he aprendido de ese lugar –la mujer- en términos de confrontación a lo dominante, a lo fálico. Y de alguna manera eso ha sido mi vida, una oblicuidad a lo dominante.¹⁸¹

“La loca”, desde la parodia que encarna, se enfrenta constantemente a la masculinidad hegemónica y, en este sentido, forma alianza con las mujeres, grupo que también se ha situado en un lugar desigual frente a esa hegemonía. Dentro de esta filiación, destaca el lugar que Lemebel le otorga a la figura materna: *Loco afán. Crónicas de sidario* es un libro que Lemebel dedica a su madre y a la madre de su madre.

La madre es representada por Lemebel como una figura potente, personifica a la mujer proletaria, trabajadora y que muchas veces es cómplice del “secreto” del hijo/a; es también la madre soltera, otro grupo marginado socialmente. La figura del padre, en cambio, está ausente o bien no acepta la homosexualidad del hijo. En “Manifiesto (Hablo por mi diferencia)”¹⁸², quizás uno de los textos más personales de *Loco afán*, aparecen ambas figuras, aludidas en precisamente esos términos:

“Es un padre que te odia Porque al hijo se le dobla la patita Es tener una madre de manos tajeadas por el cloro Envejecidas de limpieza Acunándote de enfermo Por malas costumbres Por mala suerte...”¹⁸³

Coincidente con esta filiación, Lemebel incorpora transversalmente dentro de su trabajo al melodrama, en estrecha relación con el mundo femenino. Como ya se anunció, *Loco afán* tiene una subdivisión de cinco partes, cada una de ellas precedida por un verso de un tango, un bolero o una balada romántica: “Demasiado herida”, “Llovía y nevaba fuera y dentro de mí”, “El mismo, el mismo loco afán”, “Besos brujos”, “Yo me enamoré del aire, del aire yo me enamoré”, es decir, extractos, fragmentos, de canciones populares.

Para Carlos Monsiváis, el melodrama es “el molde sobre el que se imprime la conciencia de América Latina”¹⁸⁴, pues “extrae de allí una parte considerable de su

¹⁸⁰ Lemebel, Pedro. Op. Cit. p. 16.

¹⁸¹ Jęftanovic, Andrea. Op. Cit.

¹⁸² El texto “Manifiesto (Hablo por mi diferencia)” pertenece a *Loco afán. Crónicas de sidario*, sin embargo, no fue incluido en este análisis porque en rigor no pertenece al género crónica, género que está siendo abordado en esta tesis.

¹⁸³ Lemebel Pedro. Op. Cit. p. 84.

¹⁸⁴ Monsiváis, Carlos (2005), “Se sufre porque se aprende. (De las variedades del melodrama en América Latina)”, ponencia presentada en el Seminario Internacional *Educación la mirada*, Flacso Argentina, junio 2005.

educación sentimental y su entrenamiento gestual y verbal en materia de infortunios de la vida.”¹⁸⁵ Desde esta perspectiva, éste forma parte de la manera en que Latinoamérica se ha representado a sí misma y, al mismo tiempo, encarna la actitud con que ha enfrentado su devenir.

Con el melodrama, Lemebel musicaliza las realidades que él presenta, estableciendo sutilmente otra alianza coherente, pues éste le pertenece a las clases populares: les da voz a los sin voz. El melodrama deja ver una suerte de conciencia colectiva de una realidad dañada, sufrida y casi inherente a América Latina. Para J. Agustín Pastén esta presencia se explica en los siguientes términos:

Existe una clara intención de parte de Lemebel de inscribir una nueva sensibilidad en el imaginario local, una sensibilidad no oficial, por así decir. Este deseo de acercarse a la historia no desde la política sino desde la canción popular revela asimismo un total rechazo de la política y de las instituciones estatales en general. Al mismo tiempo, constituye una forma de transmitir las preocupaciones y los dolores de gran parte del pueblo cuyo sentir queda cifrado justamente en este tipo de expresión cultural que la mayoría tanto de la clase media como alta desprecian. [...] El cronista se identifica especialmente con el elemento femenino de ese pueblo, con las mujeres —o bien los hombres de sensibilidad femenina— que vibran con canciones populares de corte amoroso-sentimental que escuchan a su vez en emisoras radiales predominantemente populares.¹⁸⁶

Tal como hermana a grupos marginales en términos de su desamparo dentro del sistema vigente, Lemebel establece profundos contrastes, lo que se traduce muchas veces en la observación de la distancia que existe entre las realidades de la periferia y las del centro. Por un parte, exhibe el grado de desprotección que emerge desde la periferia en contraposición con las garantías con que cuentan las hegemonías, evidenciando desde diferentes aristas, la lógica del sistema predominante, cuya maquinaria no hace más que reproducir infinitamente esas desigualdades. Lemebel revela de esta manera, los mecanismos de poder que recaen sobre los sujetos.

Si bien “la loca” es la figura privilegiada en la escritura de Pedro Lemebel, los alcances que ella proyecta trascienden su realidad, convirtiéndose en figura paradigmática de la situación de los grupos minoritarios en las sociedades actuales. En este sentido, Diana Palaversich sostiene que Pedro Lemebel elabora en *Loco afán. Crónicas de sidario*, un doble manifiesto:

The first is sexual and advocates a particular Latin American homosexual identity characterized by resistance to the growing hegemony of an imported master narrative of gayness. This gay model is currently adopted by middle-class gays in Latin America as the only acceptable form of homosexual identity. The second manifesto is political and consists of both a social critique and a proclamation of Lemebel’s own ideological position. He insists on relating homosexuality both to the problems of social class and a cultural imperialism manifested as the

¹⁸⁵ Monsiváis, Carlos (2005), Op. Cit.

¹⁸⁶ Pastén B., J. Agustín. Op. Cit.

imposition of a hegemonic gay identity over local sexual identities. ¹⁸⁷

Hasta este momento de la tesis, se ha abordado el primer manifiesto, según lo planteado por Palaversich, sin embargo, es cuando se piensa en el segundo, esto es, el manifiesto político, cuando “la loca” se convierte en figura paradigmática de la situación de los grupos minoritarios dentro del sistema actual. En este sentido, Lemebel deja en evidencia su rechazo a la aceptación del modelo gay importado, revelando la distancia que esa identidad prestada mantiene con nuestra realidad latinoamericana y, en consecuencia, lo inoportuno de dicha asimilación.

Lemebel no solo aborda el problema de la identidad desde el género sino que también desde la clase, más aún, parece insistir en que simplemente no son excluyentes, en “la loca” están más bien implicados. “La loca” representa a una parte del mundo homosexual, tal vez al más desprotegido: ella encarna al travestismo prostibular. Esa misma vulnerabilidad la convirtió en víctima del SIDA.

Pedro Lemebel no solo inaugura a una figura paradigmática de los grupos marginales considerando el género y la clase social, también incorpora los efectos producidos por determinadas circunstancias históricas, lugar donde la memoria ocupa un lugar preponderante. De allí que rememore las condiciones existentes bajo la dictadura militar y los costos sociales que ella dejó.

Lemebel se remonta a la década de los ochenta, momento particularmente contingente pues allí se estaban produciendo, simultáneamente, dos circunstancias significativas: los años de dictadura y la proliferación del SIDA, que determinarán la existencia de ciertos grupos de la sociedad, exponiéndolos a mayores grados de vulnerabilidad. Ambas circunstancias son vinculadas por Lemebel bajo la atención del cuerpo. Lemebel muestra los efectos del SIDA sobre los cuerpos, presentando con ello una visión más humanizada de la enfermedad.

Finalmente, con todas las implicancias que “la loca” pone en marcha puede ser observada, analógicamente, como un dispositivo, herramienta de análisis que Gilles Deleuze estudió a partir del trabajo de Michel Foucault:

[Un dispositivo] es una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilineal. Está compuesto de líneas de diferente naturaleza y esas líneas del dispositivo no abarcan ni rodean sistemas cada uno de los cuales sería homogéneo por su cuenta (el objeto, el sujeto, el lenguaje), sino que siguen direcciones diferentes, forman procesos siempre en desequilibrio y esas líneas tanto se acercan unas a otras como se alejan unas de otras. Cada línea está quebrada y sometida a variaciones de dirección (bifurcada, ahorquillada), sometida a derivaciones. ¹⁸⁸

“La loca” lemebeliana aparece como un dispositivo en tanto sujeto en crisis socavado desde diversas esferas. Primero, desde la marginación de una identidad de género, la identidad homosexual aceptada, el gay, que toma un modelo foráneo, cuya realidad excluye a la suya, el gay pertenece a la clase media, “la loca”, en cambio, forma parte de las clases más bajas de la sociedad.

¹⁸⁷ Palaversich, Diana. *Op. Cit.* p. 102.

¹⁸⁸ Deleuze, Gilles. *¿Qué es un dispositivo? En Michel Foucault, filósofo.* Barcelona: Gedisa, 1990. p. 155.

“La loca” pertenece, siguiendo al propio Lemebel, a una homosexualidad triplemente segregada: es el travesti que se prostituye y que, en los avatares vividos en la calle, ha caído además como víctima del SIDA, razón por la cual es una vez más marginado, más aún, considerando el momento de su inicial propagación y las consecuentes especulaciones que comenzaron a rondar en relación a la enfermedad. Con relación a esto último, es muy decidora la observación que Susan Sontag hace del SIDA, diferente a lo que anteriormente ocurrió con enfermedades como la tuberculosis o el cáncer:

En el caso del SIDA, la vergüenza va acompañada de una imputación de culpa; y el escándalo no es para nada recóndito. Pocos se preguntan ¿Por qué a mí? La mayor parte de los aquejados de sida, fuera del África sub-sahariana, saben (o creen saber) cómo lo contrajeron. No se trata de un mal misterioso que ataca al azar. No, en la mayor parte de los casos hasta la fecha, tener sida es precisamente ponerse en evidencia como miembro de algún “grupo de riesgo”, de una comunidad de parias. La enfermedad hace brotar una identidad que podría haber permanecido oculta para los vecinos, los compañeros de trabajo, la familia, los amigos.¹⁸⁹

Lemebel evoca entonces los años de la propagación del SIDA en nuestro país, y narra algunas historias de locas enfermas, cuyos testimonios dan cuenta del dolor de las víctimas y los duros efectos de la enfermedad sobre los cuerpos. Emprende así, una mirada de la enfermedad menos “dogmática”, cediéndoles, de alguna manera, la palabra a los propios enfermos.

Por último, bajo las condiciones represivas de una dictadura, “la loca” queda tan o más desprotegida que otras minorías, excluyéndose cualquier posibilidad de inclusión en la sociedad. Cabe recordar que una vez instalada la dictadura, las locas debieron transitar por otros lugares, más ocultos. En este sentido, Lemebel da cabida en estas crónicas a testimonios que habían sido excluidos en la construcción de la historia oficial, como si sus experiencias de vida no tuvieran nada que decir de esos años.

¹⁸⁹ Sontag, Susan. “El sida y sus metáforas”. En *La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas*. Buenos Aires: Editorial Taurus, 1996.

Capítulo V: Conclusiones Finales

Si bien Pedro Lemebel ha incursionado en géneros como la novela y el cuento, es sin duda en la crónica donde el autor se desenvuelve mejor. Pedro Lemebel encuentra allí, la posibilidad de integrar y combinar múltiples registros, coherentes con la heterogeneidad que él busca representar. La crónica es un género accesible y de fácil lectura, lo que le permite hacerla circular por medios de amplia difusión, de manera de llegar con su escritura a más personas. Es, en otras palabras, un género donde la cotidianidad del acontecer y la interferencia de la subjetividad del autor, logran presentar una realidad medida a pulso.

Ahora bien, es innegable el hecho de que la crónica ha sido considerada por mucho tiempo un “género menor” dentro del canon literario, pues inicialmente estaba restringida al periodismo, aunque desde el modernismo en adelante ello haya cambiado a causa de la incorporación de la subjetividad que comenzaron a incluir los cronistas. En Pedro Lemebel, sin embargo, esto se vuelve particularmente significativo, pues él habla por los grupos marginados de la sociedad, y desde ese lugar, denuncia la lógica del sistema imperante, revelando los mecanismos de control que éste ejerce en pos de su perpetuación.

La elección de este género literario “menor” en Pedro Lemebel se hermana con la posición sexo-génerica que Lemebel asume y problematiza al interior de su proyecto literario. Él habla desde una minoría de género: el homosexual travesti que se prostituye y, para hacerlo, elige un género literario “menor”. En tanto géneros, en ambos casos, se estará entonces inevitablemente expuesto a los continuos cambios que las condiciones

sociales, políticas, económicas y culturales vayan presentando.

En *Loco afán. Crónicas de sidario*, Lemebel evoca diferentes momentos de la historia de nuestro país, dando cuenta de las transformaciones que fueron produciéndose a partir de dichas circunstancias, mediante testimonios de sujetos marginados de la sociedad. Lemebel reconstruye entonces nuestra historia a partir de esa evidencia convenientemente olvidada, llevando a cabo así, un tratamiento político de la memoria. La presencia de estos grupos y las narrativas que de allí emergen, ponen de manifiesto la selección que se ha hecho en la escritura de nuestra historia, estableciéndose ciertas memorias emblemáticas como hegemónicas. Lemebel da a conocer así, una memoria intermitente y fragmentaria, cuestionando la noción lineal, cronológica, causal y finalmente normativa de la misma. El autor presenta más bien memorias, testimonios, que espontáneamente surgen ante escenarios sociales complejos.

Pedro Lemebel elige como voz articuladora de su proyecto literario a “la loca”, voz a la que el propio escritor adhiere en varios momentos del texto analizado. “La loca” lemebeliana se construye como una parodia del homosexual erigido y finalmente aceptado por la masculinidad hegemónica, es el modelo gay traído de Norteamérica, exacerbado. “La loca” expone sin pudor su cuerpo travestido y deseante, desafiando a ese grupo hegemónico que la ha condenado. Se sirve de aquellos rasgos despreciados por ellos, de ahí que se aproxime al mundo femenino, en contraposición al acercamiento con el mundo masculino que el gay establece.

En este mismo sentido, el autor establece alianzas entre diversos grupos marginados de la sociedad, de manera de poner el acento precisamente en la marginación que produce el sistema, entre otros, desde el género, la etnia, el estigma de una enfermedad. Dentro de las alianzas que Pedro Lemebel desarrolla, la que estrecha con las mujeres, es sin duda la que se presenta con mayor regularidad, destacándose dentro de ellas, la figura materna. En este acercamiento que establece con el mundo femenino, destaca la presencia fragmentaria y transversal del melodrama, registro que no solo se aproxima a este grupo sino que se extiende a las clases populares. En esta misma línea, Lemebel exhibe contrastes entre grupos en términos de su posicionamiento en la sociedad. Contrapone los márgenes con los grupos que gozan de la autoridad del centro, no obstante, desarticula esa posición de prestigio, la cuestiona, denunciando su lógica y su amistad con el mercado.

La loca aparece como lo que Michel Foucault llamó “tecnología del yo”, pues ella simboliza la posibilidad de asumirse y pensarse desde la diferencia en el marco de un sistema que impone y obliga a identificarse con modelos convencionales y, en definitiva, hegemónicos. Habla de identidades móviles, continuamente cambiando, lo que en las crónicas se refleja en el propio lenguaje: hay un “imaginario” identitario en construcción, hay una búsqueda transversal a través del nombre. El autor despliega así, posibilidades, eventuales devenires de una realidad social compleja y heterogénea. Una vez más, Lemebel demuestra que se resiste a normar, establecer etiquetas frente a las realidades sociales que está presentando. La misma loca es una realidad más dentro del mundo homosexual, tal vez la realidad menos considerada dentro de ese espectro, si se la compara con el gay de América del Norte.

Lemebel incorpora con “la loca” no solo la problemática del género, sino que también la clase social, más aún, el autor parece decir que son simplemente inseparables en el contexto de la realidad latinoamericana; de allí los contrastes que una y otra vez lleva a cabo con el *gay* del Norte, evidenciando la distancia que hay entre ellos. De manera de poner aún más en abismo esta distancia, el autor protagoniza buena parte del texto a locas víctimas del SIDA, exponiéndolas a un mayor grado de vulnerabilidad dentro del sistema. A través de los testimonios de esas víctimas, Lemebel aborda la enfermedad desde los cuerpos, expone el dolor, y cede la palabra a quienes en última instancia les corresponde: los enfermos. En este sentido, una vez se rehúsa a caer en discursos dogmáticos o a rotularlos como una realidad uniforme, abre asimismo el debate en relación al discurso médico y sus implicancias sobre los sujetos.

De igual manera, el autor alude en varios momentos del texto examinado a las secuelas que una dictadura es capaz de dejar no solo en el cuerpo social sino que también en los sujetos, producto de, por un lado, la represión brutal ejercida y la consecuente imposibilidad de llevar a cabo esos duelos y, por otro, la profunda censura que se impuso a nivel cultural, coartando el desarrollo de la libertad de expresión.

Si bien “la loca” es la figura privilegiada en Pedro Lemebel y mayoritariamente trabajada desde el género, se termina convirtiendo en figura paradigmática de los grupos minoritarios de nuestra sociedad. Considerando todas las implicancias que “la loca” actualiza, puede ser analógicamente observada como un dispositivo, siguiendo a Foucault, en tanto está atravesada por innumerables mecanismos de poder: desde el género, la clase social, el momento de una dictadura y el ser víctima de una enfermedad como el SIDA.

En síntesis, y parafraseando a Diana Palaversich, se puede sostener que la postura general que Pedro Lemebel asume en su escritura y, particularmente en *Loco afán*, es anticolonialista, que se presenta y reproduce a diferentes niveles al interior de su discurso. El colonialismo al que se resiste Pedro Lemebel tiene que ver con aquellos mecanismos de control que recaen sobre los sujetos y que no pretenden otra cosa que normarlos. Al presentar “nuevas posibilidades”, Lemebel no solo se enfrenta y hace tambalear a aquellos hegemónicos discursos sino que también a través del reconocimiento de esas realidades otras, logra al menos visibilizar la posibilidad de una sociedad más inclusiva para aquellos grupos marginados.

Bibliografía

Bibliografía Citada

Bibliografía del autor

LEMEBEL, Pedro. Loco afán. Crónicas de sidario. 2ª ed. Santiago, LOM Ediciones, 1996. 176p.

Bibliografía Crítica

BENJAMIN, Walter. El *"flaneur"*. En su: Poesía y capitalismo. Iluminaciones II. 4ª ed. Madrid, Taurus, 1972. pp. 49-83.

BLANCO, Fernando, A. (Ed.). Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel. Santiago, LOM Ediciones, 2004. 159p.

BUTLER, Judith. Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del

- “sexo”. Buenos Aires, Paidós, 2002.
- DEBORD, Guy. La sociedad del espectáculo. Buenos Aires, La Marca, 1995. 168p.
- DELEUZE, Gilles. ¿Qué es un dispositivo? En su: Michel Foucault, filósofo. Barcelona, Gedisa, 1990. pp. 155-163.
- EPPLE, Juan Armando. Poéticas de la memoria. Revista Acta Literaria (17): 157-170, 1992.
- HISTORIA del siglo XX chileno por Sofía Correa, Consuelo Figueroa, Alfredo Jocelyn-Holt, Claudio Rolle, Manuel Vicuña. 2ª ed. Santiago, Sudamericana Chilena, 2001. 428p.
- JEFTANOVIC, Andrea. El cronista de los márgenes. Revista Lucero. Universidad de California, Berkeley, 2000 [en línea] <www.letras.s5.com/lemebel150.htm>
- LIRA, Elizabeth. Reflexiones sobre memoria y olvido desde una perspectiva psico-histórica. En: GARCÉS, Milos, Olgún y otros. Memoria para un nuevo siglo. Santiago, LOM Ediciones, 2000. pp. 61-76.
- LYOTARD, Jean-Francois. La condición postmoderna. 5ª ed. Madrid, Cátedra, 1994. 119p.
- MEDINA-Sancho, Gloria. Una artesana implacable de la palabra: conversando con Diamela Eltit. Revista de Estudios Hispánicos 40, 2006.
- MILOS, Pedro. La memoria y sus significados. En su: GARCÉS, Milos, Olgún y otros. Memoria para un nuevo siglo. Santiago, LOM Ediciones, 2000. pp. 27-42.
- MONSIVÁIS, Carlos. Se sufre porque se aprende. (De las variedades del melodrama en América Latina). En: SEMINARIO INTERNACIONAL *Educación la mirada*, Argentina, FLACSO, junio 2005.
- MOULIAN, Tomás. Chile Actual. Anatomía de un mito. Santiago, LOM-ARCIS, 1997. 386p.
- OSTROV, Andrea. Espacio y sexualidad en *El lugar sin límites* de José Donoso. Revista Iberoamericana LXV(187), abril-junio, 1999. pp. 341-348.
- NEUSTADT, Robert. CADA DÍA: la creación de un arte social. Santiago, Cuarto Propio, 2001.
- PALAVERSICH, Diana. The Wounded Body of Proletarian Homosexuality in Pedro Lemebel's *Loco afán*. LATIN AMERICAN PERSPECTIVES, Issue 123, 29(2): 99-118, March, 2002.
- PASTÉN B., J. Agustín. Paseo crítico por una crónica testimonial: de *La esquina es mi corazón* a *Adiós mariquita linda* de Pedro Lemebel. Revista A Contracorriente 4(2): 103-142, WINTER 2007 [en línea] <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2250307>>
- ROTKER, Susana. La invención de la crónica. Buenos Aires, Ediciones Buena Letra, 1992. 203p.
- SONTAG, Susan. El sida y sus metáforas. En su: La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas. Buenos Aires, Taurus, 1996. 176p.
- STERN, Steve J. De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998). En GARCÉS, Milos, Olgún y

-
- otros. Memoria para un nuevo siglo. Santiago, LOM Ediciones, 2000. pp. 11-32.
- SUTHERLAND, Juan Pablo (comp.) Introducción. En su: A corazón abierto. Geografía literaria de la homosexualidad en Chile. Santiago, Sudamericana, 2001. pp. 9-31.
- OSSANDÓN B, Carlos y Santa Cruz A. Eduardo. El estallido de las formas. Chile en los albores de la "cultura de masas". Santiago, LOM Ediciones/ ARCIS, 2005. 303p.

Bibliografía Teórica

- ATORÉIS, Ana (Selección, introducción, notas y propuestas de trabajo) Los géneros periodísticos. Antología. Buenos Aires, Ediciones Colihue, s/a. 195p.
- FOUCAULT, Michel. Tecnologías del yo y otros textos afines. 2ª ed. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1990. 150p.
- GOOLISHIAN, Harold. A y Anderson, Marlene. Narrativa y *self*. Algunos dilemas postmodernos de la psicoterapia. En: FRIED Schnitman, Dora (Comp.). Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad. Buenos Aires, Paidós, 1994. pp. 293-306.
- HALBWACHS, Maurice. "La memoria colectiva y el tiempo" (Traducción directa de la versión original de Halbwachs, Maurice "La memoire collective et le temps", Cahiers Internationaux de Sociologie, vol. II, 1947, pp. 3-30. Traducción Vicente Huici Urmeneta, 1998).
- HUTCHEON, Linda. A theory of parody. The teachings of Twentieth-Century Art Forms. 2nd ed. Illinois, University of Illinois Press, 1985.
- MORALES, Leonidas. Género y discurso: el problema del testimonio. En su: La escritura de al lado. Géneros referenciales. Santiago, Cuarto Propio, 2001. pp. 17-33.
- VILLORO, Juan. Entre la literatura y el periodismo. La crónica, ornitorrinco de la prosa. [en línea] La Nación Argentina en Internet <<http://www.lanacion.com.ar/773985>>

Bibliografía Consultada

- BAJTÍN, Mijaíl. El problema de los géneros discursivos. En su: Estética de la creación verbal. México, Siglo XXI Editores, 2002. 396p.
- BENVENISTE, Emile. De la subjetividad en el lenguaje. En su: Problemas de lingüística general I. México, Siglo XXI Editores, 1978.
- FOUCAULT, Michel. El orden del discurso. Barcelona, Tusquets Editores, 1980.
- FOUCAULT, Michel. Microfísica del poder. 3ª ed. Madrid, Ediciones de La Piqueta, 1991. 189p.
- FOUCAULT, Michel. Vigilar y castigar. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2002. 314p.
- FOUCAULT, Michel. Historia de la sexualidad. Vols. 1, 2 y 3. Argentina, Siglo XXI Editores, 2005.
- JELIN, Elizabeth. ¿De qué hablamos cuando hablamos de memoria? En su: Los trabajos de la memoria. Madrid, Siglo XXI Editores, 2002. pp. 17-37.

- LYTHGOE, Esteban. Consideraciones sobre la relación historia-memoria en Paul Ricoeur. Revista de filosofía Universidad de Chile, LX, 2004. pp. 79-92.
- LOVEMAN, Brian y Lira, Elizabeth. Las suaves cenizas del olvido. Vía chilena de reconciliación política 1814-1932. Santiago, LOM Ediciones-DIBAM, 1999
- LOVEMAN, Brian y Lira, Elizabeth. Las ardientes cenizas del olvido. Vía chilena de reconciliación política 1932-1994. Santiago, LOM Ediciones-DIBAM, 2000.
- MONSIVÁIS, Carlos. La emergencia de la Diversidad: las comunidades marginales y sus batallas por la visibilidad. Revista Debate Feminista 29(15), abril, 2004. pp. 187-205.
- NARVÁEZ, Jorge (comp.) La invención de la memoria. Santiago, Pehuén Editores, 1988.
- OLEA, Raquel y Grau, Olga (Comp.). Volver a la memoria. Santiago, LOM Ediciones/La Morada, 2001. 152p.
- PLAZA Atenas, Dino. Lemebel o el salto de doble filo. Revista Chilena de Literatura, abril, 54, 1999. pp. 123-135.
- RICOEUR, Paul. La memoria, la historia, el olvido. Madrid, Trotta, 2003. 685p.
- SALAZAR, Gabriel y Pinto, Julio. Historia Contemporánea de Chile IV. Hombría y feminidad. Santiago, LOM Ediciones, 2002.
- TODOROV, Tzvetan. El origen de los géneros. En: GARRIDO, Miguel A. (comp.) Teoría de los géneros literarios. Madrid, Arco/Libros, 1988. pp. 31-48.
- VALDÉS, Teresa y Olavarría, José (edit.) Masculinidad/es. Poder y crisis. Santiago, Isis Internacional (FLACSO), Ediciones de las mujeres, N° 24. 1997.