

2009

El retorno de la Manuela:travestismo / identificación / lo abyecto enLoco Afán de Lemebel

Ben Sifuentes-Jáuregui

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Sifuentes-Jáuregui, Ben (Primavera-Otoño 2009) "El retorno de la Manuela:travestismo / identificación / lo abyecto enLoco Afán de Lemebel," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 69, Article 12.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss69/12>

This Creación: Narrativa is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

**EL RETORNO DE LA MANUELA:
TRAVESTISMO / IDENTIFICACIÓN / LO ABYECTO EN
LOCO AFÁN DE LEMEBEL**

Ben Sifuentes-Jáuregui
Rutgers University

La poética del sobrenombre gay, generalmente excede la identificación, desfigura el nombre, desborda los rasgos anotados en el registro civil. No abarca una sola forma de ser, más bien simula un parecer que incluye momentáneamente a muchos, a cientos que pasan alguna vez por el mismo apodo.

– Pedro Lemebel, *Loco afán*

1. Escenas primordiales: de lo ilegible a lo ilegítimo

Si bien el final de *El lugar sin límites*, obra magistral de José Donoso, nos pudiese parecer un tanto enigmático, sobre todo en cuanto al destino de su heroína, La Manuela, entonces la reescritura de esta figura en la ensayística de Pedro Lemebel podría afirmar con certeza la supervivencia y las rutas del travestí. Volvamos a esa escena del delito, cuando el macho Pancho Vega y su cuñado Octavio acorralan y atacan violenta y homofóticamente a la Manuela:

... lo encontraron y se lanzaron sobre él y lo patearon y le pegaron y lo retorcieron, jadeando sobre él, los cuerpos calientes retorciéndose sobre la Manuela que ya no podía ni gritar, los cuerpos pesados, rígidos, los tres una sola masa viscosa retorciéndose como un animal fantástico de tres cabezas y múltiples extremidades heridas e hirientes... (132)¹

Ya ha comentado sobre esta cita anteriormente, hablando de cómo el cuerpo travesti de la Manuela opera en función de una pantalla sobre el cual los hombres logran proyectar e imponer sus identidades y fantasías.² El cuerpo travesti sería ese espacio otro donde el sujeto se (re)crea, donde existe la potencialidad de que el sujeto pueda jugar con la (su) otredad. Arguyo que una vez esa fantasía se ha realizado, el sujeto puede desechar el cuerpo del travestí, produciendo así la “muerte” de la travestí. Este final de *El lugar sin límites* es enigmático, como he dicho, ya que en el último capítulo de la novela encontramos a la Japonesa esperando a que su padre vuelva, ya que “[le] ha hecho esto otras veces” (138). A pesar de la violencia de la escena anterior, en la mente de la Japonesa, el regreso de la Manuela parecería menos dudosa. Propongo que es precisamente en la obra de Lemebel donde emerge de nuevo esa figura travesti desenfrenadamente después de haber sido tan reprimida en la literatura chilena y latinoamericana. No nos sorprende que el mismo Lemebel haya dicho en una entrevista que “lo único que podría interesarme a estas alturas del siglo [veinte] es, de toda esa mugre que leí en el colegio y que no voy a leer de nuevo, lo único – y más como actuación de sujeto por su teatralidad – es la Manuela, en *El lugar sin límites*, de Donoso. Creo que es lo único que podría interesarme y como construcción de un sujeto teatral”.³ Sería justo decir que la Manuela sirve de modelo literario para tantas figuras en *loco afán*, entre ellas La Regine, La Madonna, la Pilola Alessandri, Loba Lamar... La Manuela es ese “sujeto teatral” que (in)forma la construcción de la sujetividad travesti en el texto de Lemebel. La teatralidad como tal es un ponerse y quitarse de diferentes máscaras para efectuar diferentes y posiblemente nuevas identidades. Esta proliferación del travestismo para rehacer las identidades explota en el capítulo “Los mil nombres de Maria Camaleon” (57-61), el cual termina con una letanía de nombres y apodosos juguetones y hasta llenos de malicia – nombre como la Desesperada, la Cuando No, a La María Felix, la Fabiola de Luján, a la Sui-Sida, la Depre-Sida, y la Ven-Sida.

Pero antes de examinar la figuración del travestismo en *Loco afán*, quisiera regresar al texto de Donoso y analizar la escena donde encontramos esos cuerpos “retorciéndose” el uno al y con el otro. Podemos pensar que ese retorcer de cuerpos nos apunta hacia un tropo (palabra que etimológicamente significa “torcer” o “vuelta”), el travestismo mismo como tropo.⁴ La corporalización del travestismo se repite en esa indescifrable “sola masa”. Más allá, la escena se vuelve aún más problemática en cuanto otros cuerpos se amontonan, creando así una “sola masa viscosa”, la cual representará una escena primordial (*Urszenen*). La escena primordial es aquella escena traumática testimoniada por un niño que no se puede comprender o internalizar en el momento en que está ocurriendo; una serie de eventos o interpretaciones se organizan en torno a esta escena, y de allí el niño procede a darle significado. El ejemplo clásico que Freud da para

explicar las escenas primordiales es cuando los padres están involucrados en el acto sexual; esta escena requiere que el niño la descifre, y por lo tanto se defina a sí mismo como sujeto en relación a ella. Este momento marca su entrada al drama de Edipo. Lo que es importante recordar de la escena primordial, lo que la caracteriza, es su ilegibilidad inicial. Freud escribe en historial del “Hombre de los Lobos”:

Antes [el niño] ha supuesto que el proceso observado [sus padres haciendo el amor *a tergo*] era un acto violento, sólo que no armonizaba con ello el rostro de contento que vio poner a la madres; debió reconocer que se trataba de una satisfacción. Lo esencialmente nuevo que le aportó la observación del comercio sexual entre los padres fue el convencimiento de la efectiva realidad de la castración... (43)⁵

Al ver el acto sexual, el niño inicialmente piensa que el padre está atacando a su madre; sin embargo su sonrisa de placer lo hace pensar que es ella quien está castrando al padre, ya que cada vez que él la penetra y su pene “desaparece”, afirmando así la amenaza de la castración.. De tal manera la violencia del padre se invierte en la violencia de la madre. Estas violencias se confunden y no armonizan con el placer que tanto el padre y la madre muestran. De tal manera y en ese momento en el presente, esta escena se vuelve ilegible para el niño. Solamente *en la posterioridad* (en lo que Freud denomina un *après coup*) es que esa escena vendrá a cobrar su “verdadero” significado. A mí me interesa entender el proceso a través de cómo se lee tal escena, y cuáles componentes va a seleccionar el sujeto-autor para la autofiguración del yo.

La “masa viscosa” -- La Manuela / Pancho / Octavio -- representa ese palimpsesto de cuerpos que no se pueden distinguir o definir claramente -- se convierte en algo “como un animal fantástico de tres cabezas y múltiples extremidades”. Más allá de la ilegibilidad corporal, las *acciones* que estos cuerpos ejercen unos sobre los otros tampoco se pueden leer con certeza: es decir, el *jadeo* de esos “cuerpos calientes retorciéndose” puede dar a entender tanto un acto de violencia como uno de placer. El texto de Donoso continúa describiendo los tres cuerpos unidos

...buscando quién es el culpable, castigándolo, castigándola, castigándose, deleitados hasta en el fondo de la confusión dolorosa, el cuerpo endeble de la Manuela que ya no resiste, quiebra bajo el peso, ya no puede ni aullar de dolor, bocas calientes, manos calientes, cuerpos babientos y duros hiriendo el suyo y que ríen y que insultan y que buscan romper y quebrar y destrozar y reconocer ese monstruo de tres cuerpos retorciéndose, hasta que ya no queda nada y la Manuela apenas ve, apenas oye, apenas siente, ve, no, no ve... (132-133)

Vemos cómo los hombres quieren romper ese monstruo; ellos quieren diferenciarse, eliminando cualquier implicación que pueda hacerse entre ellos y la Manuela. En otras palabras, Pancho y Octavio quieren hacer su identidad *como hombres* legible a costa de la violencia en contra el travestí; ya es lugar común pensar que la masculinidad se define mediante la homofobia y la transfobia, eliminando los cuerpos diferentes hasta que “ya no qued[e] nada” de ellos. Los hombres (como el niño frente al desconocimiento sexual) tienen que identificar o incorporar aquellos elementos de la escena primordial para construirse y construir su masculinidad. Obviamente el proceso de selección también representa una exclusión tácita. De nuevo, Freud define la identificación como “la forma más originaria de ligazón afectiva con un objeto” (101).⁶ Este objeto se introyecta en el yo, es decir, el objeto se integra en la órbita psíquica del yo mediante la copia, el consumo, la perversión, entre otras formas. Importantemente, Freud señala que “la identificación es parcial, limitada en grado sumo, pues toma prestado un único rasgo de la persona objeto, (101. Freud reconoce la identificación como una estructura donde el yo consume al otro y se define mediante este proceso; es preciso subrayar que la identificación es una práctica parcial, donde el yo se identifica con un elemento singular – o mejor dicho, limitado – de la escena primordial: si pensamos en la escena primordial como un tipo de espejo, el niño sólo (se) refleja sobre ciertos detalles de la escena, y no en la totalidad de la escena, acto que representa una imposibilidad. De esos fragmentos identificatorios parte una nueva narrativa del yo que va por otros senderos imaginarios. Lo que Freud no comenta directamente son aquellas partes de la escena primordial que *no* se integran a la figuración del sujeto, es decir, lo que no se identifica: ¿se desplazan? ¿cómo? ¿se reprimen? De hecho parecería que lo no identificado simplemente desaparece – o bien pasa a un plano pasivo en la constitución del sujeto. De manera semejante, Judith Butler anota que “[i]dentifications... can ward off certain desires or act as vehicles for desire; in order to facilitate certain desires, it may be necessary to ward off others: identification is the site at which this ambivalent prohibition and production of desire occurs”.⁷ Butler también reconoce que las identificaciones son parciales, y que representan un “lugar” de ambivalencia donde se produce o prohíbe el deseo. En este modelo, el yo resulta constituido por una serie de pulsiones.

Quisiera comentar sobre la caracterización hecha por Butler de lo “ambivalente” dentro de la identificación, ya que yo insistiría que tanto la producción como la prohibición del deseo no se dejan a una desidia ambivalente, sino que emerge una agencia en un momento determinado que define esta producción y prohibición de manera activa. Es decir, que cuando el sujeto selecciona identificarse con algo, igualmente puede expulsar – más fuerte que reprimir – otra cosa. Entonces cuando Pancho y Octavio golpean a la Manuela, ellos están activamente identificado aquello que ellos no

quieren ser... No obstante, la acción de la violencia (esa agresividad masculinista) sí es algo con lo cual se identifican. Entonces, podríamos decir que la ilegibilidad o ambivalencia de la escena primordial mediante la cual ocurre la identificación no es una que tome en cuenta la escena en su forma cabal, sino más bien es una ilegibilidad que se vincula o sitúa activamente en ciertos cuerpos. Elementos de esa escena son fuertemente excluidos, echados fuera del imaginario individual y social. En otras palabras, la escena primordial no tan sólo se caracteriza por ser ilegible, sino más bien dentro de ella hay elementos que se definen como *ilegítimos* ya que no pueden (o no se les permite) tener lugar en la construcción del yo. Pasamos a entender las escenas primordiales de primero ser ilegibles en su totalidad a luego contener en su parcialidad componentes o cuerpos ilegítimos. Piénsese en cómo el imaginario social y cultural de la nación excluye ciertos cuerpos, cómo éstos son relegados por ilegítimos. Volviendo a la cita de Donoso, Pancho y Octavio están “buscando quién es el culpable castigándolo, castigándola, castigándose deleitados hasta en el fondo de la confusión dolorosa”. En resumen, la identificación se signa tanto por su posibilidad de imitación celebratoria, un reconocer(se) re-nombrarse en/a través del otro, como también en una escena de castigo.

II. Los nombres de la loca

La obra de Lemebel trata de leer y legitimar el cuerpo del travestí. He aquí esa necesidad de nombrar y renombrar, para dar reconocimiento y legitimación a aquellos cuerpos anteriormente excluidos del imaginario de la nación. Es importante subrayar cómo el autor concibe este proyecto del nombre; Lemebel escribe que

Así, el asunto de los nombres, no se arregla solamente con el femenino de Carlos; *existe una gran alegoría barroca que empluma, enfiesta, traviste, disfraz, teatraliza o castiga la identidad a través del sobrenombre*. Toda una narrativa popular del loquerío que elige seudónimos en el firmamento estelar del cine. Las amadas heroínas, las idolatradas divas, las púberes doncellas, pero también las malvadas madrastras y las lagartijas hechiceras. Nombres adjetivos y sustantivos que se rebautizan continuamente de acuerdo al estado de ánimo, la apariencia, la simpatía, la bronca o el aburrimiento del clan sodomita siempre dispuesto a reprogramar la fiesta, a especular con la semiótica de nombre hasta el cansancio. (57-58; énfasis mío)⁸

El nombrar la loca (o travestí) no se cumple simplemente pasando del masculino al femenino (de Carlos a Carlota, de Mario a María), ejercicio fácil de cambiar el final por la letra “a”. Más bien, se trata de una *Alegoría barroca*, el acto de extender la metáfora *ad infinitum*, de darle vuelta y retorcer el nombre para que éste “se rebauti[ce] continuamente”. En otras

palabras el nombre de la loca no deja de significar y resignificarse “hasta el cansancio”. Recordamos lo que Harold Bloom señaló sobre el lenguaje poético: “The word *meaning* goes back to a root that signifies ‘opinion’ or ‘intention,’ and is closely related to the word *moaning*. A poem’s meaning is a poem’s complaint...” (1).⁹ Tomando en cuenta que la metáfora representa el lenguaje poético por excelencia, tenemos que pensar también que su significado se expresa como una queja. La alegoría como metáfora infinita viene a representar esa queja, un gemido o jadeo continuo, que late interminablemente con otros significados.

Volviendo a Lemebel, notamos que esa “*gran alegoría barroca que empluma, enfiesta, traviste, disfraz, teatraliza o castiga la identidad a través del sobrenombre*” – empluma, en el sentido de ponerle plumas, marca de la homosexualidad, pero también empluma en el sentido de la escritura; luego, el barroquismo del “nombre enfiesta, traviste, disfraz” la identidad, gesto bastante sarduyano; finalmente, esa alegoría barroca del sobrenombre “teatraliza o castiga” – es decir el nombre se convierte en una actuación, en una identificación celebratoria o también en un castigo, que a la vez libera y disciplina el sujeto. Al definir el sobrenombre de la loca como alegoría barroca, Lemebel parecería anticipar que la identificación es mucho más dinámica – o si se prefiere, más loca – de lo anteriormente imaginado, ya que Freud y Butler conciben del lenguaje de la identificación por su vertiente constativa, y no metafórica. Lemebel señala este dinamismo en el epígrafe del presente ensayo: “La poética del sobrenombre gay, generalmente excede la identificación, desfigura el nombre, desborda los rasgos anotados en el registro civil” (58).¹⁰ El nombre del padre (del registro civil) queda desfigurado bajo la marca poética del sobrenombre: ponerse (o ponerle a alguien) un sobrenombre es un gesto que excede las prácticas generales de la identificación; esto se debe a que el sobrenombre se reconoce siempre como una metáfora. Esta nueva forma de identificar(se) mediante una metáfora (leer: un *sobrenombre*) “[n]o abarca una sola forma de ser, más bien simula un parecer que incluye momentáneamente a muchos, a cientos que pasan alguna vez por el mismo apodo” (58). Ya no se trata de identificar únicamente a una sola, a la Manuela, sino a muchas Manueles... muchas maniobras para que el yo pueda sobrevivir. Y este deseo de sobrevivir cobra una importancia y una urgencia central en la obra lemebeliana, ya que sus travestís viven enfrentándose a la muerte y el SIDA.

III. Escribir (desde ese no-lugar)

Hasta ahora hemos discutido como el yo se forma a través de un proceso de identificación compleja. El yo no tan sólo crea una ligazón con un objeto, sino que al hacerlo también logra producir activamente ciertas exclusiones. Quisiera insistir que estas exclusiones son gestos culturales que remiten a la

producción de lo ilegítimo. Si bien inicialmente la identificación parte de una ilegibilidad de la escena primordial, entonces durante el proceso se lleva a cabo un topografía que no tan sólo identifica a un yo íntegro y oficial, sino también a otro cuya ilegibilidad se entiende como ilegitimidad. Esta figura ilegítima no es un simple objeto, tal cual, ya que lo ilegítimo (lo que en un proyecto más amplio designo como “el abyecto”) clama por ser escrito, leído y reconocido. Es aquí donde la obra de Lemebel propone una intervención. En la misma entrevista con Pino-Ojeda, Lemebel comenta sobre la literatura gay latinoamericana, y especialmente, sobre el sujeto gay que ésta tiende a configurar o promover:

Bueno, acá en Latinoamérica hay una vuelta de mano de este marco redecorado del barroco, y también – por ese lado – este barroquismo coincide en su forma medio burguesa con cierta literatura gay neoliberal de ahora, Jaime Bayly, por ejemplo, que escribe desde el lugar más repugnante de la sociedad limeña, desde esa burguesía heredera de virreyes y toda esa mugre, en un país donde la pobreza es tan violenta. Ahí mi corazón está a ese lado, mi corazón de una loca se tiñe con las tristezas del pueblo, hay un gesto de generosidad que dobla el narciso de homosexual que se adora a sí mismo en el espejo. Como dice Puig, el amor homosexual siempre pasa por un verse a sí mismo en el otro, claro, te encanta ese hombre metro ochenta porque es lo que quieres ser, te adoras a ti mismo en ese otro, tú no construyes un otro. La película basada en la historia de Manuel Puig me pareció genial, genial. O sea, no hay una construcción de un otro. En *El beso de la mujer araña* de alguna manera está esa tesis, cuando se descoloca la marica por la guerrilla, a pesar de. Entonces, *a mí me interesa eso, sobre todo en estos juegos de sujetos, me interesa hacer brillar ese lugar ausente en la homosexualidad latinoamericana porque es un travestismo pobre.* (énfasis mío)

Empiezo con el final de la cita, sobre todo, cómo se sitúa, y desde dónde habla Lemebel como autor. Ese tropo de “hacer brillar ese lugar ausente” cuadra perfectamente con una práctica de identificación que busca reconocer lo que no se dice, lo que no se ve, lo que no se escribe, es decir, reconocer lo ilegítimo. Importante, Lemebel no habla del lugar ausente *de* la homosexualidad, sino más precisamente el lugar ausente *en* la homosexualidad; en otras palabras, está identificando al margen del margen, lo cual define *lo abyecto* por excelencia. El travestismo pobre – o bien, las locas que protagonizan en *Loco afán*¹¹ – es esa figura doblemente marginada, doblemente olvidada, que él desea rescatar del olvido. Lemebel trata de desplazar ese objeto del deseo que ocupará un lugar elevado al lado del yo – “ese hombre metro ochenta porque es lo que quieres ser, te adoras a ti mismo en ese otro, tú no construyes un otro”; es decir, ese hombre “alto y guapo” que circula en el imaginario masculino gay. Podemos extender esta observación para pensar que Lemebel está hablando del gay latinoamericano quien se

posiciona ya desde siempre en un lugar de “inferioridad” relativa frente a su deseo, ese hombre alto, inalcanzable.¹²

Entonces, si el yo gay latinoamericano no se puede construir (en) el otro, ¿cuáles modelos tiene para la autofiguración propia? Y si bien, como sugiere Lemebel, hay que encontrar “ese lugar ausente en la homosexualidad latinoamericana”, hay que reconocer otras expresiones homosexuales que se excluyen en el proyecto de autofiguración homosexual, evitando así la marginación de aquellos quienes siempre han quedado excluidos. Es decir, hay que evitar la normalización del sujeto gay neoliberal quien desea acomodarse dentro de la cultura *mainstream* – lo que Lisa Duggan denomina “homonormatividad”. Ella define la homonormatividad como “a politics that does not contest dominant heteronormative assumptions and institutions but upholds and sustains them while promising the possibility of a demobilized gay constituency and a privatized depoliticized gay culture anchored in domesticity and consumption” (179).¹³ La homonormatividad forma parte de un agente gay neoliberal que promueve valores como matrimonio gay, el ser “igual a todos los demás”, es decir “normal”; sin embargo, para realizar tal estabilización del sujeto gay, esa comunidad y política ha tenido que recurrir precisamente a hacer ciertas “exclusiones” que “no la representan”. He aquí por qué Lemebel encuentra en el “travestismo pobre” – como figura de doble marginación – ese lugar desde dónde puede articular y lanzar su análisis cultural. No nos sorprende entonces su crítica a la postura y posición autorial de un escritor como Bayly – pues, ya había criticado otras tendencias “preciosistas”, por decirlo así, en la escritura gay que se da en Cuba y en Argentina que ignoran ciertas realidades sociales en América Latina.¹⁴ De aquí, yo no quisiera caer en la trampa de decir (reducir) que la homosexualidad latinoamericana es simplemente más “pobre”, y pasar a dar una versión de lo gay que se enfoca estrictamente en cuestiones de clase.¹⁵ Este tipo de crítica es sin lugar a dudas una muy valiosa. Sin embargo, a ésta se le tendría que agregar otra crítica sobra cuestiones de colonialismo – no se nos ha de olvidar que *Loco afán* lleva el siguiente epígrafe: “La plaga nos llegó como una nueva forma de colonización por el contagio”.¹⁶ Por lo tanto, habría que considerar los sistemas coloniales en la construcción de los sujetos gays en América. Así, mi lectura de Lemebel trata de discernir y articular teóricamente esos espacios y sujetos que forman un tipo de elipsis sexual en el mapa de la sexualidad, esos no-lugares de la identidad, donde lo abyecto surge como sujeto.

IV. Estrategias para otras historias de la sexualidad

Vuelvo a la figura del palimpsesto como manera de entender las múltiples capas que forman la identidad gay en la obra de Lemebel. En este caso de trata de otro desvío de la homonormatividad – obviamente estoy

hablando del estatus seropositivo de las locas. En estas últimas secciones de mi ensayo quiera leer dos de sus memorables crónicas – “La noche de los visones” y “La regine de Aluminios El Mono” – para ver cómo el autor chileno forja y narra esa loca identidad que pone en movimiento y en juego todas las diferentes capas de ese palimpsesto de subjetividades.

“La noche de los visones” nos lleva a un diciembre de fiesta del 1972 frente a la UNCTAD, edificio construido meses antes por el gobierno chileno para una reunión de la United Nations Conference on Trade and Development (UNCTAD). Ahora este recinto sirve para el encuentro de las locas quienes se zigzaguean “con miradas lascivas y toqueteos apresurados” entre “esos músculos proletarios en fila, esperando la bandeja del comedor popular” (11). La puesta en escena es irónica sin lugar a dudas, ya que meses antes el encuentro de delegados y representantes de la ONU se caracterizó por el derroche y la corrupción.¹⁷ Así, después de las fiestas de la ONU, llega la realidad política donde resalta la pobreza y el hambre. Es aquí donde la Palma había prometido a las otras locas una fiesta para darle bienvenida al año nuevo. En la fiesta se reúnen la Pilola Alessandri, que aparece dándose aires de finura con las pieles de visones de la Casa Dior en pleno verano, con ella estaba la Chumilou, entre otras tantas. La fiesta fue un gran éxito, aunque para cuando llegan la Pilola Alessandri y la Chumilou se ha acabado la comida. Las locas empiezan a juntar los huesos y crean “una gran pirámide, como una fosa común que iluminaron con velas”; alguien puso una banderita chilena en “el vertice de la siniestra escultura” (14). Este gesto disgustó a la Pilola Alessandri quien “indignada dijo que era una falta de respeto que ofendía a los militares que tanto habían hecho por la patria” (14) – y se quiso ir, pero no encontraron los visones.

La siguiente mañana, el año nuevo, sólo quedaban restos de la noche anterior: “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 pestañaba lágrimas negras en la cera de las velas, a punto de apagarse, a punto de extinguir la última chispa social en la banderita de papel que coronaba la escena” (15). Este monumento prefigura la llegada del SIDA en las vidas de las locas en los años ochenta. El autor yuxtapone ése con el otro monumento, la UNCTAD, que después del golpe, se vuelve albergue militar, y sólo con el tiempo vuelve a ser espacio social donde “la democracia fue recuperando la terrazas y patios” y “los enormes auditoriums y salas de conferencias, donde hoy se realizan foros y seminarios sobre homosexualidad, SIDA, utopías y tolerancias” (16).

Con nostalgia, el autor recuerda que “[d]e esa fiesta sólo existe una foto, un cartón deslavado donde reaparecen los rostros colizas lejanamente expuestos a la mirada presente. La foto no es buena, pero salta a la vista la militancia sexual del grupo que la compone” (16). He aquí el primer gesto de recuperación y de reescribir el archivo. Lemebel parece buscar otra historia de la sexualidad al notar con cierta asertividad la militancia sexual

del grupo. ¿Qué imágenes o figuras contiene esta fotografía para hacer notable o legible esa militancia? Quizás más que la fotografía misma se trate de cómo el autor la lee o quiere que se lea: “Enmarcados en la distancia, sus bocas son risas extinguidas, ecos de gestos congelados por el flash del último brindis. Frases, dichos, muecas, muecas, conchazos cuelgan del labio a punto de caer, a punto de soltar la ironía en el veneno de sus besos” (16). Para el autor/lector, lo que esta imagen contiene es una voz – frases “a punto de caer, a punto de soltar la ironía...” Es una voz que no se escucha, pero que se tiene que recordar: nos urge hacer memoria en esas voces, imaginar esas voces, antes de que “la bruma del desenfoque alej[e] para siempre la estabilidad del recuerdo” (16), es decir antes de que la distorsión de la imagen afecte demasiado o borre el lenguaje para contar esa historia. Lemebel parece vincular imagen y voz en una relación necesaria, en una gramática urgente para captar ese no-espacio de la representación homosexual. Él le da otra vuelta de tuerca a este vínculo voz-imagen, y agrega: “La foto es borrosa, quizás porque el tul estropeado del SIDA, entela la doble desaparición de casi todas las locas” (16). El SIDA se vuelve otro velo que borra la posibilidad de oír-ver y entender lo que las locas quieren decir en su militancia.

De allí, el autor procede a contarnos cómo cada loca contrajo el SIDA: 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” (16); a la Palma “se le pegó en Brazil”; a la Chumi “[p]or golosa” por “tantos dólares que pagaba ese gringo” (18-19). Cada una tiene su historia. Interesantemente, la Pilola Alessandri y la Chumilou mueren infectadas por estadounidenses – una en Nueva York, la otra por un turista sexual. Estos son ejemplos de cómo la enfermedad es “una nueva forma de colonización por el contagio”, una colonización física que se vuelve psíquica.

En un gesto melancólico, Lemebel comenta que “[t]al vez, la foto de la fiesta donde la Palma, es quizás el único vestigio de aquella época de utopías sociales, donde las locas entrevieron aleteos de su futura emancipación” (21). Aquí de nuevo, ese *entrever* – estrategia que significa tanto “ver entre las cosas” – se presenta como estrategia para recobrar y realzar aquellas historias que se van perdiendo o están por borrarse. Además, Lemebel trabaja aún más el significado de la fotografía:

Antes que el barco del milenio atraque en el dos mil, antes, incluso, de la legalidad del homosexualismo chileno, antes de la militancia gay que en los noventa reunió a los homosexuales, antes que esa moda masculina se impusiera como uniforme del ejército de salvación, antes que el neoliberalismo en democracia diera permiso para aparearse. Mucho antes de estas regalías, la foto de las locas de ese año nuevo se registra como algo que brilla en un mundo sumergido. (21-22)

En otras palabras, antes de la institucionalización de los gay y de la homonormatividad, las locas ya habían hecho historia. Y si bien la homonormatividad tuvo éxito, se debe a esas raíces que alcanzan tácitamente al mundo sumergido de las locas. Agrega Lemebel que “[a]ún, en la imagen ajada, se puede medir la gran distancia, los años de la dictadura que educaron virilmente los gestos. Se puede constatar la metamorfosis de las homosexualidades en el fin de siglo...” (22) Otra vez, la imagen de las locas sirve de barómetro del vaivén de la historia – cómo ciertos modelos de lo gay oprimen o aligeran otros. Teóricamente, nos encontramos frente al problema de la referencialidad: ¿cuándo de enuncia esa categoría – “gay” – en Chile? ¿en 1972 o en 1996 o en 2009? ¿A qué nos estamos refiriendo? ¿Cuán profunda va nuestra mirada al nombrar “lo gay” en un lugar y cultura en particular, y en un momento histórico específico? Extraer ese referente (ya sea “lo gay”, “lo chileno”, “la loca”, etcétera) y pasarlo por toda una arqueología histórica tiende a estropearlo – el referente queda trastocado y se vuelve otra cosa. Es por eso que Lemebel depende tan fuertemente de la elasticidad del lenguaje, de la metáfora del sobrenombre.

V. Elipsis sexual

Si “La noche de los visones” inaugura una crítica lemebeliana que busca rescatar nuevas voces que participen en la figuración de yo gay cultural y políticamente democrático, “La Regine de Aluminios El Mono” busca silencios y elipsis para articular otras sexualidades.

Lo que me interesa de esta crónica, no es tanto la hagiografía que de dibuja de la Regine, sino el retrato de su tímido amante Sergio. Cuando todos los militares entran al palacio de Aluminios El Mono, donde reinaba la Regine (valga la redundancia), el joven Sergio siempre evitaba los juegos con las locas – “prefería quedarse [afuera]... cagado de frío..., antes que enclausrarse a un maricón” (27) hasta una noche cuando él y la Regine hablaron. Después de esa noche, nadie los separó. Y esa amistad continuó hasta el lecho de muerte de la loca. Termina la crónica:

Del Sergio nunca más se supo, la acompañó hasta el último día, en que la Regine pidió que los dejaran solos una hora. Ningún suspiro, ni un ruido. Ni siquiera el crujido del catre. Hasta que pasaron meses después del entierro, cuando una loca limpiando encontró el condón seco con los mocos del Sergio, y lo fue a enterrar en la tumba de la Regine. (31)

Parecería que durante ese último encuentro se hizo el amor, quizás, por primera vez. Lo importante de esta escena es el silencio alrededor de la relación entre Sergio y la Regine. Esa relación silenciosa no tenía nombre para los militares: “Mucho después que pasó la dictadura, el teniente y la

tropa iba a entender el amor platónico del Sergio y la Regine” (30).¹⁸ Se le caracteriza como amor platónico, amor afectivo entre hombres que podría carecer un componente físico. Sin embargo, la Regina era loca y mujer – y habría protestado que se pensase que ella era un hombre teniendo una relación con otro hombre. Entonces, llamar lo que había entre los dos “amor platónico” no es más que una aproximación incompleta. No hay un vocabulario para definir esa relación – es decir, no hay identificación ni referente. Yo propondría que silencio en torno a la relación sirve una doble función, por un lado se mantiene la heterosexualidad de Sergio, y por otro lado esto “aumenta” la femineidad de la Regine; así pues, el silencio en cuanto a los detalles de la relación garantizan cierta heterosexualidad.

No obstante, ese silencio que gira alrededor de la supuesta relación heterosexual también enmarca los límites de lo heterosexual. Es decir, el silencio permite que el hombre “heterosexual” pueda tener relaciones con locas, travestís u homosexuales, y que quede sin marca de la locura.

En términos estrictamente teóricos, el silencio es parte de la anatomía del elipsis como tropo. El elipsis como figura insinúa otra cosa, sin embargo, para que funcione como tal, el elipsis contiene un hueco en su estructura lógica: el silencio es ese hueco o punto ciego que se activa para que se pueda formar la figura elíptica. En cuanto a la relación entre elipsis y sexualidades, podemos entender que este tropo posibilita ciertas sexualidades. Por eso, es que la loca al final va a enterrar el condón que puede delatar la historia “homosexual” entre Sergio y la Regine; ella entierra el secreto de la posible homosexualidad de Sergio, creando así un elipsis sexual que satisface su deseo de heterosexual público – y de homosexual privado. El entierro del condón, cosa abyecta, permite que el elipsis permanezca – e importantemente que la sexualidad de Sergio se constituya en la imaginación de las locas “pegadas a la puerta, trata[ndo] de escuchar los secretos entre los amantes. Así sigue habiendo el secreto.

Las historias de la sexualidad están repletas de secretos que dificultan su archivo y narración, pero que también posibilitan el imaginario. *Loco afán* serpentea por un *terrain vague* de las sexualidades no-oficiales, sin historia, y nos ofrece una serie de respuestas y estrategias de representación sexual y cultural. Los ensayos documentan las historias perdidas, marcadas por las tachaduras de la violencia heteronormativa, del deseo neoliberal gay de normativizar, y del silencio. Es este esfuerzo de repensar cómo se narran otras sexualidades que le da al texto de Lemebel su potencial crítico y político. Ese esfuerzo crítico se vuelve en nuestro reto, en un imperativo político, de descubrir, imaginar, y reescribir las historias de otras sexualidades, de otras realidades.

NOTAS

- 1 José Donoso. 1979 (1966). *El lugar sin límites*. Barcelona: Seix Barral.
- 2 Ver capítulo 3, “Gender Without Limits: The Erotics of Masculinity in El lugar sin límites” en mi *Transvestism, Masculinity and Latin American Literature: Genders Share Flesh*. pp. 87-118. Mis comentarios sobre esta escena se encuentran en las pp. 116-118. Resumen parte de mi argumento en las próximas oraciones.
- 3 La entrevista a Pedro Lemebel por Walescka Pino-Ojeda aparece en “Gay Proletarian Memory: The Chronicles of Pedro Lemebel” en *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*. Vol. 20, No. 3, September 2006, pp. 395-406. Esta entrevista fue efectuada en dos partes — la primera en octubre de 1999, la segunda en marzo de 2003, y está publicada en inglés. Quisiera agradecerle a la Prof. Pino-Ojeda por haber compartido conmigo el texto original en español, del cual cito.
- 4 Un tropo es una figura literaria que señala una vuelta en el lenguaje que rechaza lo propio. El travestismo como tropo opera de manera análoga — el hombre se viste rechazando las vestimentas y el nombre que supuestamente afirman su sentido de lo propio, de la propiedad.
- 5 Sigmund Freud. 1976. “De la historia de una neurosis infantil” (el “Hombre de los Lobos”, 1918 [1914]) en *Obras Completas*, vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu Editores, pp. 1-112.
- 6 Sigmund Freud. 1976 “Psicología de las masas y análisis del yo (1921)” en *Obras Completas*, vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu Editores, pp. 63-136. Ver sobre todo el capítulo VII. Identificación. Para una excelente discusión sobre los diferentes procesos de identificación — desde la imitación al consumo y la absorción, ver *Identification Papers* de Diana Fuss.
- 7 “Las identificaciones pueden prevenir ciertos deseos o actúan como vehículos para el deseo; para facilitar ciertos deseos, sería necesario desplazar otros. La identificación es el lugar en el cual ocurre esta prohibición ambivalente y producción del deseo.” (100) [“Phantasmatic Identification and the Assumption of Sex” en *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*”. pp. 93-119]
- 8 Pedro Lemebel. 1996. *Loco afán: Crónicas de sidario*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- 9 [Fijándose en la etimología inglesa], la palabra *significado* (*meaning*) se remonta a una raíz que quiere decir “opinión” o “intención”, y está cercanamente relacionada con la palabra *gemido* o *queja* (*moaning*). El significado de un poema es también su queja...
- 10 Este dinamismo del sobrenombre se contrasta con otro ensayo que aparece más tarde en la colección “El proyecto nombres” (91-95) donde Lemebel discute el Names Project en Estados Unidos, el desgaste del bordado, cómo los nombres se vacían de significado.
- 11 Es importante destacar aquí que en sus crónicas Lemebel usa el término “locas” en el sentido más amplio, denominando así el travestismo y la homosexualidad por igual. Esto es muy importante porque se sugiere una *continuidad* entre

afeminamiento y homosexualidad; por ende, también se marca el espacio de la rareza (lo *queer*).

12 Ese modelo gay también nos remite al *Chelsea boy* o al *gay clone*, modelo gay neoyorkino de los años 80 y 90, que todavía aparece en la cultura de los *circuit parties*, *Manhunt* y otros sites del web. Además, recordemos, como Dennis Altman ha sugerido, que el hombre gay estadounidense se impone como modelo para todo hombre gay mundialmente – estoy pensando en su frase, “*The Americanization of the homosexual*”, que invierte el título de su libro, *The Homosexualization of America*.

13 La homonormatividad es “una política que no cuestiona las hipótesis o instituciones heteronormativas dominantes, más bien las mantiene y defiende, mientras que promete la posibilidad de una conscripción gay desmovilizada y una cultura gay privatizada y despolitizada que se mantiene anclada en la domesticidad y el consumo”.

14 Lemebel comenta: “Hay todo un arribismo que construye esta visión de mundo desde algunas escrituras homosexuales, localizadas sobre todo en Argentina y Cuba, donde está presente todo el barroco latinoamericano, pero como una suerte de *bijouterie* que tapa con su fulgor la palidez latinoamericana. Entonces están las cenas, las plumas, esa construcción literaria del barroco lezamiano; eso se hace mucho más barroco con Néstor Perlongher, como ya hablamos. Él – en cambio – arrastra la cola de tafetán por el lodo. En ese sentido, toda cierta literatura desde lo homosexual, como Osvaldo Lamborghini – otro argentino – que en todo este espectro de escrituras homosexuales plantea una homosexualidad hombre a hombre, muy tanguera, donde reproduce el atractivo tremendo de esa virilidad que quiere cogerse a sí misma...” (Entrevista con Pino-Ojeda)

15 Ver Diana Palavesich, “The Wounded Body of Proletarian Homosexuality in Pedro Lemebel’s *Loco afán*” en *Latin American Perspectives*.

16 El autor sugiere que el SIDA llegó de los Estados Unidos.

17 En un artículo en *Time Magazine*, titulado “Those Hot Chile Nights”, se comentaba que “Yet as the do-little conference wound toward an official close last week, delegates from many developing nations considered extending it for some days. And why not? What UNCTAD lacked in substance it more than made up for in fun and games. The partying was so intense that UNCTAD’s founding father, the noted Argentine economist Raul Prebisch, noticeably avoided the meeting, and one Belgian delegate went on a hunger strike in protest. The Chilean government had laid on a cultural program of symphony and folk music, ballet and theater – but had to cancel it after one week because of low attendance.

Other nocturnal activities were more pressing. Many delegates boasted of attending three highly liquid receptions a night” (29 de mayo 1972).

18 Es importante notar que los militares nunca cuestionan lo que ellos están haciendo con las locas. Por la fuerza de su posición política, ellos no tienen que preocuparse de quedar marcados por su afiliación con las locas. La fuerza bruta militar puede borrar y presentar una “historia oficial” a su manera.

OBRAS CITADAS

Altman, Dennis. 1982. *The Homosexualization of America: The Americanization of the Homosexual*. Nueva York: St. Martin's Press.

Bloom, Harold. 1979. "The Breaking of Form" en *Deconstruction and Criticism*. Londres y Nueva York: Continuum. pp. 1-31.

Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. Nueva York: Routledge.

Donoso, José. 1979 (1966). *El lugar sin límites*. Barcelona: Seix Barral.

Duggan, Lisa. 2002. "The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism" en *Materializing Democracy: Toward a Revitalized Cultural Politics*. Ed. por Russ Castronovo y Dana D. Nelson. Durham y Londres: Duke University Press. pp. 175-194.

Freud, Sigmund. 1976. "De la historia de una neurosis infantil" (el "Hombre de los Lobos", 1918 [1914]) en *Obras Completas, vol. XVII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores. pp. 1-112.

_____. 1976. "Psicología de las masas y análisis del yo (1921)" en *Obras Completas, vol. XVIII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores. pp. 63-136.

Fuss, Diana. 1995. *Identification Papers*. Nueva York: Routledge.

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

Palavesich, Diana. "The Wounded Body of Proletarian Homosexuality in Pedro Lemebel's *Loco afán*" Trad. por Paul Allaston. En *Latin American Perspectives*. "Gender, Sexuality, and Same Sex Desire in Latin American". 29 (2) Marzo 2002; pp. 99-118.

Perlongher, Nestor. 1993. *La prostitución masculina*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.

Pino-Ojeda, Walescka. "Gay Proletarian Memory: The Chronicles of Pedro Lemebel" en *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*. Vol. 20, No. 3, September 2006, pp. 395-406.

Sifuentes-Jáuregui, Ben. 2002. *Transvestism, Masculinity and Latin American Literature: Genders Share Flesh*. Nueva York: Palgrave.

"Those Hot Chile Nights" en *Time Magazine*, 29 de mayo 1972. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,903554,00.html>.