



## Un gótico orillero: Pedro Lemebel

**Marcela Croce<sup>1</sup>**

Universidad de Buenos Aires  
mcroce@filo.uba.ar

**Resumen:** El artículo propone un recorrido a través de algunas crónicas de Pedro Lemebel en las cuales se impone la estética gótica. Siguiendo a María Negroni, si esta elección se justifica en la figura femenina –por presencia efectiva, ausencia desoladora o desplazamiento–, el protagonismo que adquiere lo trans en los textos representa el primer ajuste al género, aunque en este caso el territorio estético queda en disputa con los recursos verbales del barroco que ubican a Lemebel en la serie abierta en Sudamérica por Néstor Perlongher con el *neobarroso*. Las referencias a los suburbios y bajos fondos santiaguinos, la muerte a causa del SIDA con toda su parafernalia fúnebre en torno a los cuerpos demacrados y la emergencia de las tribus urbanas que disputan el espacio ciudadano con las pretendidas divas del arrabal son algunos de los aspectos en los que se despliega el gótico lemebeliano con vocación de resistencia política.

**Palabras clave:** Estética gótica – Estudios *queer* – Estudios de género – Representaciones de la enfermedad

**Abstract:** The article proposes a round through some chronicles of Pedro Lemebel in which the Gothic Aesthetics is imposed. According to María Negroni, if this choice is justified in the case of the female figure –by effective presence, bleak absence or spatial movement–, the first adjustment to the gender is the foreground that the trans acquires in the texts, although in this case the

---

<sup>1</sup> **Marcela Croce** es Doctora en Letras, docente de Problemas de Literatura Latinoamericana y profesora de Posgrado (UBA). Además de colaborar con revistas nacionales y extranjeras, dictó cursos en la UFMG y dirige un equipo UBACyT sobre literaturas comparadas. Es autora de *CONTORNO. Izquierda y proyecto cultural* (1996), *Oswaldo Soriano, el mercado complaciente* (1998), *David Viñas. Crítica de la razón polémica* (2005) y la trilogía *Latinoamericanismo* que comprende *Historia intelectual de una geografía inestable* (2010), *Una utopía intelectual* (2011) y *Canon, crítica y géneros discursivos* (2013). También publicó *El cine infantil de Hollywood* (2008) y *Jacqueline du Pré, el mito asediado* (2009).

aesthetic territory is in dispute with the baroque verbal resources which place Lemebel in the series began in South America by Néstor Perlongher with the *neobarroso*. References to the suburbs in Santiago, death by AIDS with all its funeral paraphernalia around emaciated bodies and the emergence of urban tribes in dispute for the urban space with the alleged divas of the suburb are some of the features in which the Gothic lemebeliano unfolds with vocation of political resistance.

**Keywords:** Gothic Aesthetics - Queer Studies - Gender Studies - Representations of the disease

## Las reliquias de una dama

“El principio femenino circula desde siempre por los pasillos oscuros del castillo, como una promesa fulgurante”, sentencia María Negroni (*Museo negro* 195) con la precisión de un axioma que apunta no solamente a definir el gótico en tanto género sino a instalar a Ann Radcliffe como la responsable de desgranar en *Los misterios de Udolpho* la serie de motivos que, con epicentro en la construcción aislada, atraviesa los relatos sombríos. Un recorrido posible a partir del *Museo negro*, cuya especialización latinoamericana se despliega en la *Galería fantástica* de la misma Negroni, es el que conduce de la reliquia femenina oculta en la mansión ominosa a las esquirlas de la dama imposible que campean en el *devenir mujer* de la postulación travesti en la versión santiaguina de Pedro Lemebel.

En la ciudad bordeada de suburbios donde se aglomeran los “poblas” capitalinos de Chile se destila el gótico orillero, esa combinación provocativa de la estética refinada en que sobresalen espacios lujosos y personajes transgresores con el paisaje miserable que corresponde a las riberas del Mapocho y su colección de monoblocks y lúmpenes. Por un lado se erige como versión degradada y sobre todo *apestada* de ese deseo de lo femenino que en lugar de encauzarse en búsqueda insaciable de melancólicos, vampiros y científicos siniestros se encara con las versiones *kitsch* de las pretendidas marquesas del arrabal. Por el otro, queda abrumado por el tironeo estético que se establece entre el arsenal de submundo, enfermedad y decadencia en que encalla la cartografía del deseo gótico y el afán de ostentación, lujo impostado y brillo malsano en que se enfrasca la parafernalia barroca, la cual provee a Lemebel sus metáforas más intensas y garantiza el fluir de un discurso que oscila entre la intimidad conmovida y la agresividad de barricada para hallar la confluencia ideal en la crónica urbana.

Artista de la *performance* (Barradas), Lemebel acude a la combinación de gótico y barroco en la versión latinoamericana del “cuero opaco” que revela la presencia indígena, reproduciendo en el color tierra el cromatismo turbio de las aguas del río de la Plata en las que se sumergió Néstor Perlongher para lanzar sus “preámbulos barrocos” y arraigar el alambicamiento del *neobarroso*. Acaso

porque la figura de Perlongher, tanto en la militancia homosexual y trotskista como en la denuncia de la prostitución masculina explotada por el *miché* –por no abundar en la profusión poética que dio relieve aristocrático a materiales como el hule y desacomodó la prolijidad en la chorreadura–, representaba una tentación demasiado próxima y desalentaba con un modelo capaz de sepultar a su descendencia, Lemebel optó por una combinación novedosa que agregara una torsión al neobarroso, connotando el *frenesí* perlongheriano en *loco afán*, en sintonía con un goticismo cuya manifestación más acabada recalca en la figura de las travestis que mueren de SIDA, esa “plaga [que] nos llegó como una nueva forma de colonización por el contagio” (Lemebel *Loco afán* 5).

Atravesar estéticas es una alternativa eficaz para darle estatuto artístico a algo que no lo tiene o que se ha representado mediante codificaciones machaconas, como ocurre con la pobreza, convertida en motor temático de ciertas formulaciones del realismo. En las crónicas de Lemebel –las que componen la trama enhebrada por *La esquina es mi corazón* (1995), *Loco afán* (1996), *De perlas y cicatrices* (1996), *Zanjón de la Aguada* (2003), *Adiós, mariquita linda* (2004), *Serenata cafiola* (2008) y *Háblame de amores* (2012)– la pobreza suele asociarse al *kitsch* o, para decirlo en la alternancia de Edgar Allan Poe, reviste el aspecto visual del grotesco y la formulación verbal del arabesco. A la doble serie de cuentos escritos por Poe (los que se encolumnan en el horror romántico y los que se alistan en el policial de enigma cuya inauguración y tipificación constituyen) replica Lemebel al oscilar entre la apostura gótica de los personajes que enfoca –marginales, artistas, miembros de tribus urbanas– y el escenario de policial negro en que se desplazan. Su función, no obstante, no aspira a restituir el orden sino a solazarse en la ambigüedad que les garantiza la geografía orillera.

Estas figuras integran el catálogo perturbador de lo que se reconoce como “lo monstruoso” en términos semejantes a los que emplea Sigmund Freud para definir *lo siniestro*: aquello que debería haber permanecido oculto y sin embargo se ha manifestado. El monstruo es resultado de una naturaleza exaltada o de una imaginación desbocada, en tanto “símbolo de la fuerza cósmica en estado

inmediato al caótico” (Cortés 24). Pero en cualquier caso reviste un sentido que los agentes del orden suelen estigmatizar como castigo por errores u omisiones en el proceso de su formación o en la transgresión de la cual resulta. Contra tales prejuicios apunta Lemebel al acudir al gótico en tanto resistencia estilizada al sentido común. Por eso el requisito que exige de sus escenarios y sus sujetos es la intensidad. Haciendo de la tensión y la incomodidad una exhibición –al fin y al cabo, su iniciación fue en el colectivo de arte *Las Yeguas del Apocalipsis*, donde junto con Francisco Casas se entregó a la provocación directa–, trueca la tradición del gótico europeo que encuentra su arraigo en la fijación pétrea de la arquitectura palaciega para especializarse en la fugacidad del maquillaje que promueve un trastorno efímero y asegura una metamorfosis momentánea.

El gótico lemebeliano no aspira a la fijación en los rasgos del género tal como ha sido codificado sino que apunta a la fascinación de una identidad en tránsito, donde cualquier tentativa de fijación se encuentra descartada de antemano por la advertencia según la cual “la biología no es destino” (Butler). Disfrazados y travestidos, homosexuales y *queer* circulan por esta escritura esquivando la fijación de una identidad preestablecida, adaptándose a la condición cambiante de lo urbano, abordados por un cronista-vampiro que disimula la profunda melancolía en la irreverencia que salta de lo procaz a lo emotivo. Reacios al mandato burgués de una identidad inamovible, la resistencia de los personajes lemebelianos –y su propia figura, como travesti y como cronista-- se encauza en la preferencia por una identificación asociada a las estéticas en que la “rareza” se erige en valor insoslayable. La ominosidad del gótico, la sobrecarga del barroco y las inestabilidades voluntarias de lo *queer* aportan sus virtualidades a las peregrinaciones urbanas condensadas en estos pantallazos textuales.

### **La enfermedad y sus imágenes**

El exceso que hace de la enfermedad una nueva avanzada del imperialismo no registra en Lemebel una reiteración insistente sobre la culpabilidad del sujeto, a la manera que Susan Sontag pregona en *La enfermedad y sus metáforas* para males que carcomen el cuerpo y lo desvirtúan, en oposición

a las patologías respiratorias que espiritualizan a quien las padece, convirtiendo al paciente en un émulo de los héroes románticos liquidados por la tuberculosis. El SIDA es la importación más feroz que Latinoamérica sufre por parte de la cultura norteamericana desde los ochentas, homóloga en su “tufo mortuorio” a la dictadura del general Augusto Pinochet en Chile y a la conquista española de América que permite identificar a la sidosa iniciática, la Pilola Alessandri, como una “adelantada” en “La noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad Popular)” (Lemebel *Loco afán* 15)

El encadenamiento de represión militar y sojuzgamiento del cuerpo por la enfermedad, en esta versión que recorre la historia americana desde el siglo XVI, fomenta el enlace entre las crónicas sobre el SIDA reunidas en *Loco afán* y los textos que revisan el pasado nacional, al tiempo que instala una equivalencia entre las víctimas del genocidio español y los arrasados por el pinochetismo. Extremando el papel de resistencia que atribuye a las travestis pobres –en contraposición clasista con las “locas de derecha” que respaldan el poder militar en el que fantasean una virilidad intensa que las “locas callejeras” apenas si presumen en los conscriptos, como consta en “La Regine de Aluminios El Mono”–, Lemebel concluye que los chilenos están condenados a ser sodomizados desde el acto de violencia feroz cumplido por los conquistadores contra el cacique –“Caupolicán (o la virilidad empalada del alma araucana)”–.

La unidad latinoamericana se refuerza a través del SIDA: en lugar de las reflexiones humanistas sobre la muerte igualadora, Lemebel opta por la revelación del contagio que avanza como las tropas de desembarco norteamericanas sobre la miseria de quienes aún rezan a Jesucristo y aún hablan en español. La “adelantada” Pilola abusa de “la recién estrenada moda gay para morir” (Lemebel *Loco afán* 16), trocando la distinción sofisticada en la marca inclemente de la peste: la modelo de *Vogue*, flaca y pálida, queda trocada en el cuerpo consumido de la inmunodeficiente con “la economía aristocrática de su mezquina muerte” (16). La Palma, libre de prosapia y carente de entorchados militares en su familia, no adquirió el síndrome en Nueva York sino en Brasil, “cuando vendió el puesto de pollos que tenía en la Vega, cuando no aguantó más

a los milicos y dijo que se iba a maraquear a las arenas de Ipanema” (Lemebel *Loco afán* 16.), en un recorrido garoto que recuerda la estadía paulista de Perlongher y fortalece la militancia continental. Un *Orfeo negro* la hizo reina por una noche, aquilatando los excesos carnavalescos en un clima “ebrio de samba y partusa” (Lemebel *Loco afán* 17)

Se sabe: el carnaval subvierte los códigos. Lejos de las referencias cultas a los estudios bajtinianos, Lemebel se detiene en los efectos de tal descalabro, fijados en una foto desvaída en la que la política, la salud y el arte fraguan “una última cena de apóstoles colizas”, donde la nota macabra queda asegurada por la tergiversación de la escena religiosa en el laicismo de la fiesta trans: “Pareciera un friso bíblico, una acuarela del Jueves Santo atrapada en los vapores de la garrafa de vino que sujeta la Chumilou, como cáliz chileno” (Lemebel *Loco afán* 18). Fred Botting define al gótico como “escritura del exceso” (*Gothic* 7) que conspira contra la civilidad tanto como el carnaval que trastorna las jerarquías y hace del Rey Momo el alcalde momentáneo de la urbe. Se trata de un arte de transgresiones que no obstante –a diferencia de la celebración litúrgica del carnaval continuada por la de la Pascua en el calendario religioso cuyo vínculo repone Lemebel en el enlace del Orfeo Negro y el Jueves Santo– queda limitado en tal perspectiva a su manifestación escrita. Lemebel, prolífico en sus referencias y en sus ejercicios, acude en cambio a un conjunto cultural más amplio que intersecta la fiesta pagana con el cuadro evangélico.

La celebración es ocasión de despilfarro, como anunciaba Bataille en *La parte maldita*, defendiendo ese gasto que no se enfoca hacia el consumo sofisticado sino hacia el despliegue generoso: es allí donde el maquillaje cotidiano de las travestis se extrema en afeites que hacen de cada “loca” un equivalente de las grandes divas de Hollywood. La Dietrich y la Taylor subidas a un micro, la Bergman en *Anastasia* y la Davis en *Jezabel* con sus ostentaciones de realeza y malignidad respectivas, recalcan en las ambiciones de los homosexuales pueblerinos que ocupan las primeras novelas de Manuel Puig y que saltan de los deseos aldeanos desplegados en *La traición de Rita Hayworth* (1966) a las evasiones carcelarias trazadas por los relatos fascinados de Molina en *El beso de la mujer araña* (1976).

En los fastos de la simulación cinematográfica el mundo trans parece reproducir sin superar la determinación originaria de Latinoamérica, subsumiendo en el “arribismo malinche de las locas más viajadas” el ocultamiento del “cuero opaco de la geografía local” (Lemebel *Loco afán* 23) en que se vislumbra el mapuche detrás de las telas brillosas y las caras empastadas. Los seudónimos a los que apelan las travestis reinciden en el tópico: Loba Lamar en la serie de Hedy Lamarr –ya transitada por Puig en *Pubis angelical* (1979)– y Madonna, calcada sobre el ícono gay de la música pop, pionera de *la peste rosa* en el barrio San Camilo, que aunque se enfrentó con valentía a la represión militar no exhibe la misma apostura para encarar la degradación de perder el pelo y los dientes. En Madonna la pobreza se sueña oropel, la picardía se instala como recurso ante la imposibilidad quirúrgica del deseo trans (por eso su *performance* consiste en ocultar sus atributos masculinos en el baile erótico, hasta que un descuido de la pose los deja al descubierto) y la cultura yanqui hipertrofiada en la figura de la reina pop queda avasallada por la Araucanía que se impone en su aspecto de “Madonna Peñi, Madonna Curilagüe, Madonna Pitrufquén” (Lemebel *Loco afán* 33)

Mientras en “La noche de los visones” se improvisa una Última Cena en la celebración del postrer fin de año bajo la Unidad Popular, en “El último beso de Loba Lamar” la división artística y clasista concurrente cambia la parodia de la pintura religiosa por la persecución política y la segregación que fomenta “campos de concentración para leprosos” (Lebemel *Loco afán* 27). Tales resonancias arrastran los sidarios tropicales, acaso sobre el recuerdo ominoso del “Crucero del Horror” implementado por el presidente Carlos Ibáñez del Campo durante su segundo mandato, cuyo derrotero de *Stultifera Navis* trasladaba a los homosexuales capturados en *razzias* santiaguinas a Valparaíso e Iquique para someterlos al *fondeo* (arrojarlos al mar con un contrapeso). La Loba, en quien la colonización contagiosa avanza por ignorancia, recurre al disimulo de un maquillaje que la convierte en una versión chilena de Dorian Gray, donde el pacto satánico responde menos a la tipificación gótica del texto de Oscar Wilde que al aire de superproducción de *Ben Hur* o *Cleopatra*, fantaseando con



las galeras romanas y sometiendo a sus compañeras a sus caprichos de reina. La estética oscura anticipada en el subtítulo de la crónica (“Crespones de seda en mi despedida... por favor”) tiene los rasgos del gótico y el estilo verbal del barroco, en combinación chirriante con el modernismo rubendariano profuso en aliteraciones: “una lágrima de lamé negro” (Lemebel Loco *afán* 25), “¡Atención, rameritas del remo! ¡Adelante, maracas del mambo!” (28)

La dimensión gótica más ortodoxa, momentáneamente liberada de su combinación con otras estéticas, se impone a su vez en los oximorónicos antojos de la Loba en “su preñez de luto”, nimbada de metáforas náuticas y de gestación que asisten al viaje final iniciado por la galantería de ese Ben Hur norteamericano que, como un *marine* eficaz en su labor destructiva, la dejó “preñada de naufragio”. Los desdenes rudos de la monarca egipcia promueven el intercambio de Cleopatra por Nefertiti en la confusión en que se abruma las locas que “llegamos a creer que se produciría el alumbramiento” (Lemebel Loco *afán* 29). Nefertiti/Cleopatra se adosa otra Faraona, su admirada Lola Flores en la improvisación de “reina babilónica” que deriva en Mona Lisa desbaratada con “la macabra risa post-mortem”, que tanto puede ser “mueca de vampiro” como “carcajada siniestra” (Lemebel Loco *afán* 32). La sobreabundancia egipcia, filtrada por la tradición hispánica de la Flores, impulsa la aliteración arábiga que transmuta la diferencia en exotismo (“esa algarabía de plaza andaluza”, Lemebel Loco *afán* 33) y que, sin renunciar al máximo modelo hollywoodense de Marilyn Monroe lo subraya con la “artesanía necrófila” entregada a simular el descanso detrás de la “fúnebre rigidez” (33).

El tópico de Cleopatra atraviesa varias crónicas: al tiempo que para la Loba Lamar opera como un modelo de belleza poderosa, en los otros textos no queda fijado en el personaje histórico sino en la versión ficcional establecida por Elizabeth Taylor y, a través del personaje, en la figura misma de la actriz. La “Carta a Liz Taylor (o esmeraldas egipcias para AZT)” se detiene en el papel de la Taylor como protectora de sidosos con fama, desde Rock Hudson hasta Michael Jackson (y toca al pasar otros vínculos con homosexuales, como consta en los ejercicios sesentistas de Andy Warhol que abruma de colores chillones las fotografías de la actriz, en una serie que encuentra su correlato en la colección

de retratos de Marilyn sobre los que interviene con la misma técnica). Si en “Carrozas chantillí en la Plaza de Armas” se exalta la fascinación de los “tíos colas” por las piedras preciosas que colecciona la diva, en la “Carta” se desarrolla un intenso fetichismo que recorre desde “el calipso de tus ojos” hasta “un rizo de tu pelo, un autógrafo, una blonda enagua” para alcanzar el climax con “una esmeralda de tu corona de Cleopatra” (Lemebel *Loco afán* 41). Pero no se trata de acceder a las joyas por ansia de lujo sino de denunciar “esas gemas que cargan la maldición faraónica” (Lemebel *Loco afán* 41) y que insisten en la despiadada desigualdad social y en cierta complicidad siniestra por la cual los cheques emitidos por la Taylor con la magnanimidad de la millonaria “se quedan enredados en los dedos que trafican la plaga” (42). A la fetichización de la dama hermosa le corresponde la cosificación del homosexual que la acompaña, destinado a comparsa “de uso coqueto” mientras se cierne sobre ellos la condena sintetizada en el símbolo del SIDA, un lazo rojo que representa una horca.

“Los diamantes son eternos (Frívolas, cadavéricas y ambulantes)” vuelve sobre las connotaciones de las piedras preciosas. El distanciamiento frente al diagnóstico positivo se establece mediante el humor y el empleo del inglés. En el primer caso, se trata de la actitud de quienes rodean al enfermo en “gueto homosexual” (Lemebel *Loco afán* 63), donde los secretos son tan efímeros como la solidaridad, excepto en los grupos más reducidos que se derraman en “complicidad maricueca” (70). Las formulaciones humorísticas van desde el juego de palabras hasta el folklore kitsch que trastorna la figura mitológica en un Cupido con jeringas desconfiando de la versión angélica del Cupido con flechas como “cuento hétero” (Lemebel *Loco afán* 63). El uso del inglés insiste en la condición imperialista de la enfermedad y supone que la alusión a la peste en otra lengua es una garantía de erradicación del dolor: “Tú dices Darling, I must die, y no lo sientes, no sientes lo que dices, no te duele, repites la propaganda gringa. A ellos les duele” (Lemebel *Loco afán* 65). El AZT es el medicamento ideal no tanto para la epidemia como para el deseo trans; su efecto es el de una prótesis o una máscara, un arreglo provisorio y con marcas inequívocas de

ortopedia: “es como la silicona: te alarga, te agranda, te engorda, te pone unos tiempos más de duración” (Lemebel *Loco afán* 66).

En las “crónicas de sidario” reunidas en *Loco afán*, la “plaga” todavía era una sentencia de muerte para gays, trans y buena parte del universo *queer*. La “rareza” generalmente subrayada –en ocasiones con visos de extravagancia– de quienes padecían la enfermedad alimentaba la discriminación hacia “el coliseo”. Lejos de la victimización, respondiendo también en este punto a una elección gótica que consiste en hacer del personaje raro un héroe –habitualmente acosado por la vulnerabilidad que el género les otorga a las mujeres (Winter)– Lemebel convierte la segregación en una fortaleza y acude reiteradamente al humor para desestabilizar las manifestaciones de la heterosexualidad autosatisfecha que se pronuncia con visos agresivos o al menos desaprobatorios. Una crónica desbordante en términos humorísticos es “Los mil nombres de María Camaleón”, que revisa la retórica de las designaciones travestis. El catálogo enfrenta los nombres connotados del travestismo y los nombres esquivados de la enfermedad –“existen mil nombres para escamotear la piedad de la ficha clínica” (Lemebel *Loco afán* 46)–. El sobrenombre trans es señal de deformación, marca de anomalía, voluntad de diferencia, y la metáfora funciona en él como apropiación, así como opera sobre los sinónimos del SIDA conjurando el terror del diagnóstico. Pasibles de una división dual entre nombres denotados y nombres connotados, entre metonímicos y metafóricos, entre los que radican su efectividad en el desplazamiento y los que se atienen a los alcances de la contigüidad, se suceden “La Freno de mano”, “La Perestroika”, “La María Acetaté”, “La Poto Asesino”, “La Frun-sida”, “La Esperanza Rosa” (Lemebel *Loco afán* 49-50), cuando no más extremos como “La Inca Cola”, “La Saca Corchos” o “La Chupadora Oficial” (48).

Otras designaciones, las más tradicionales, son las que aspiran a la equivalencia con las estrellas de cine, ocasionalmente las latinoamericanas –María Félix, Carmen Miranda (portuguesa erigida en ícono brasileño)–, pero mayoritariamente las hollywoodenses. Si la atención a semejante listado acentúa el enlace entre Lemebel y Puig (sin que eso implique una precursoría por parte del novelista), también evidencia el encandilamiento que genera la Meca del Cine

sobre los homosexuales con su oferta visual y la instalación de los figuras que seducen en una colección estelar que en ocasiones se desliza del arquetipo fascinante al estereotipo remanido. La pasión hollywoodense comporta una dualidad constante: la producción de un ideograma que resuelve ficcionalmente las contradicciones reales –del cual el melodrama es la forma canónica– y la entrega a la atracción que despiertan los Estados Unidos en los latinoamericanos que se arriesgan al contagio a cambio de acceder a algunas migajas del banquete consumista. La crónica sobre el bar Stonewall, sede del movimiento gay norteamericano, muestra la distancia entre el Primer y el Tercer Mundo: en Nueva York, la homosexualidad ochentosa y de las décadas sucesivas no es militancia de marginales sino disfrute de ricos que hacen de la zona rosa de Manhattan un reducto exclusivista. El colonialismo de la confusa categoría “gay” queda desenmascarado en la opción militante por el travestismo; lo gay es orgánico al poder, se complace en el “capitalismo victorioso” (Lemebel *Loco afán* 98) y simula la transgresión en el amaneramiento. Más que una categoría constituye un estereotipo definido por la afectación.

Lo gay se superpone a lo blanco de clase media/alta; también así queda fijado en el cine comercial a través de un producto como *Filadelfia*, “postal gay” que explota el “glamour necrófilo” mediante la pareja de un abogado exitoso con credenciales sociales inobjectables que muere de SIDA “ante la mirada colonizada del novio latino, Antonio Banderas” (Lemebel *Loco afán* 60). Si el film todavía puede asociarse a cierta estética gótica en su furor necrofilico, también se evidencia la proximidad peligrosa de semejante propaganda de corrección política con la “pornografía visual” (Lemebel *Loco afán* 60) que campea en las publicidades, sea en las campañas sofisticadas de Benetton y Calvin Klein, o en las conscientizadoras sobre el uso del preservativo.

La publicidad del SIDA queda así asociada a la moda. El contagio expandido reclama otros requisitos: lo que en los ochentas era “el estigma de la plaga”, en los noventas deviene “el modelito guardado especialmente para la premier luctuosa” (Lemebel *Loco afán* 69). El *glamour* invade todo: contagioso como la epidemia, atraviesa los afiches, las portadas de las revistas, las películas

y la colonia artística. En la “faz pálida, como neogótica” (Lemebel *Loco afán* 69) que identifica a los infectados, el estilo arrabalero de Lemebel sobreimprime gótico y barroco derivando en pastiche, como si se tratara de una reproducción a escala del maquillaje pastoso del travesti, confirmando el cruce estilístico que caracteriza su práctica de cronista del margen, su vocación de otorgar categoría estética a los desafortunados de la sociedad “respetable” (en sintonía con el señalamiento de Botting según el cual el gótico es un desafío a la moralidad y la civilidad de la sociedad racionalista). De los brillos del lamé y las lentejuelas a la opacidad de la muerte, la mediación es cumplida por la enfermedad: la sobrecarga barroca de lo trans deviene rigidez neogótica asistida por el lenguaje aliterativo de la descripción descarnada: “Algo en ese montaje exagerado excede el molde. Algo la desborda en su ronca risa loca” (Lemebel *Loco afán* 73).

### **Ciudad gótica**

Los hechos y los personajes de los textos de Lemebel se sitúan casi invariablemente en la capital de Chile, cuyas marcas históricas trazan un derrotero que lleva desde la Santiago alucinada del último período de Salvador Allende (“La noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad Popular)”) hasta la ciudad de la democracia tímida (“Carrozas chantillí en la Plaza de Armas”), pasando por los resquicios de la dictadura militar (en los que la caracterización urbana ofrece la contracara visible de los departamentos aterradores y los sótanos ominosos donde se especializa el Bolaño de *Nocturno de Chile* y *Estrella distante*) y las confusiones y malentendidos de la transición (“Nemesio Antúnez y Madonna”, “El rojo amanecer de Willy Oddo”).

Dos géneros que encuentran en la ciudad su fuente ineludible son el policial y la crónica; el gótico, desde la codificación que comporta *El castillo de Otranto* (Botting *Gothic*; Negroni *Museo negro*), prefiere los lugares apartados, invariablemente oscuros o acechados por una iluminación baja que será explotada por el cine expresionista cuando aborde los temas del género. Si a veces recalca en recorridos urbanos es en forma episódica, como muestran los itinerarios perversos de Dorian Gray y de Mister Hyde por los rincones ominosos de una Londres fantasmal. El elemento de intersección entre el

policial y la crónica es la presencia del periódico: en el primero, como instrumento de circulación de informaciones y saberes que se presta a operar a modo de vehículo de resolución del caso (“Los crímenes de la calle Morgue” es el ejemplo obligado); en la crónica, en tanto soporte de un texto que demanda la presencia inmediata del lector. La crónica latinoamericana tuvo la particularidad de hallar en su mismo origen su formulación más acabada: las *Escenas norteamericanas* que José Martí difundió en diarios neoyorkinos en las décadas de 1880 y 1890 constituyen el modelo irrenunciable. Hasta Domingo F. Sarmiento, parco en reconocimientos, observó que con Martí la crónica alcanzaba una dimensión artística que excedía la función periodística que se le atribuía. Un siglo más tarde, los textos de Lemebel –muchos de ellos publicados en libro luego de haber constituido columnas radiales provocativas– retoman ese ímpetu artesanal que se resiste a ofrecerse como un producto más de la cultura masiva (Ramos).

Las crónicas prometen una instantánea de la experiencia inmediata en la cual se va definiendo la actitud testimonial. Crónica-carta-apunte: en los géneros de la inmediatez y el registro de lo fugaz se inscribe la práctica lemebeliana. “Homoeróticas urbanas (o apuntes prófugos de un pétalo coliflor)” acumula formas de registro escriturario en el catálogo oblicuo en que coinciden “plano”, “bitácora”, “testimonio documental”, “apunte iletrado” (Lemebel *Loco afán* 77). La preferencia por la inmediatez responde a la convicción de que “la marica relampaguea siempre en presente” (Lemebel *Loco afán* 78), se resiste a configurar una historia y hace del desvarío su itinerario y del paisaje orillero su sede. El puro presente exime de la memoria y autoriza todas las travesías.

La escenografía de la plaga son los arrabales de Santiago y los callejones. “La Regine de Aluminios el Mono” despliega la mitología arrabalera en la cual lo repugnante adquiere un estatuto de religión pagana donde titila la “sirena travesti” (Lemebel *Loco afán* 26) instalando el desafío profano a “la capilla Sixtina de la sodomía” (27) en cuyo ámbito el perdón divino se trueca en consuelo urbano de la seducción trans. El tópico barroco de la conciliación de los opuestos se intersecta con la iconografía gótica de la celebración mortuoria en

la versión parcial que ofrecen los “fragmentos de cuerpos repartidos en el despelote sodomita” (Lemebel *Loco afán* 29) y las “parcelas de piel estrujadas en el arrebató del climax” (Lemebel *Loco afán* 30). Otra orilla se impone en la deriva de instantáneas santiaguinas trazada por Lemebel: la del capitalismo neoliberal que se eleva en las moles macizas y miserables de los monoblocks en los cuales se aísla forzosamente “la loca del pino”.

Sobre las ambigüedades entre el mundo gay y el trans que circulan por zonas comunes de las orillas capitalinas, Efraín Barradas propone la lectura de “Tarántulas en el pelo” (de *La esquina es mi corazón*) como un “aleph” de la obra de Lemebel (Barradas 71). El peluquero de la burguesía, el preferido de la Primera Dama, el mimado de las famosas, se perfila como “la loca mala” –en una elección por la etiqueta discriminadora de la cual las múltiples variantes que abruma con metátesis y retruécanos (“cola”, “coliza”, “coliseo”) son un modo de apropiación desafiante que devuelve sobresaturado el vocablo segregador. El esteta de los peinados somete a sus clientas a los caprichos de su estilo y se convierte en confidente de los deseos y las frustraciones de las mujeres cuya figuración depende de un marido poderoso. Seducido por la disimetría social, el estilista se asocia a la figura *kitsch* pero bonachona del *Joven Manos de Tijera* del film de Tim Burton para pertrecharse como vengador clasista que abandona a sus señoras apenas los maridos son eyectados del sillón presidencial y sus adyacencias.

En la oposición sin dialéctica se concentra el ambiguo manejo del *coiffeur* que hace de su amaneramiento un albur de la delicadeza y de su afectación una garantía de la moda para lanzar con ferocidad el navajazo vengativo y pasar al bando opuesto apenas entrevé la oportunidad. Su *alter ego* es Gonzalo, “peluquero, modisto y maquillador del alto mando”, de quien la ex Primera Dama sentencia que “estos raros son todos traicioneros” mientras se maquilla sola (Lemebel *Loco afán* 107). El papel acondicionador que cumple en la órbita acomodada convoca la acusación lemebeliana según la cual “su esponja estética es la misma que rejuvenece la doble cara de los discursos oficiales” y el desprecio hacia quien hace de la simulación no un recurso o un modo de la resistencia sino un arte tergiversador que traduce los grises, azules y verdes de

“los párpados de la memoria” en “su antifaz plata y oro, que traviste de carnaval las cicatrices” (Lemebel *Loco afán* 109) en el aura equívoca del neoliberalismo ansioso de perfeccionar su disfraz democrático.

Barradas se apoya en la caracterización del *camp* que realiza Sontag para desestabilizar a partir de “Tarántulas...” la afirmación de que el *camp* es apolítico. Es de lamentar que tal cuestionamiento, planteado con precisión y pasible de extenderse a otras áreas, quede disminuido en una nota al pie cuando amerita entrar en paridad con la versión latinoamericana del gótico cobijada por la crónica de Lemebel. Si “entre nosotros lo *camp*, como muchas otras categorías apolíticas en Europa y los Estados Unidos, se politiza” (Barradas 79), parece forzoso precisar que en ese conjunto ingresan asimismo los estudios poscoloniales, cuya insuficiencia para abarcar la particularidad de América Latina –simétrica a su desinterés por construir y definir dicha especificidad– resulta homóloga a los desafíos que un latinoamericanismo militante representa para las ambiguas certezas metropolitanas.

En los diecisiete años que median entre *La esquina es mi corazón* y *Háblame de amores*, Lemebel introduce algunas variantes en sus objetos. Los años 90, con las secuelas de la dictadura que persistían en la transición hacia la democracia, instalaban la urgencia de visibilizar la homosexualidad y el travestismo y concederles una atención que superara la referencia ridiculizadora empantanada en el estereotipo y abordara desde la extrema proximidad el flagelo del SIDA. La década de 2010 se entrega a otras expansiones manteniendo el interés por la ambigüedad y ajustando cierto fraseo que pasa del “ay’ que encabeza y decapita cada frase” (Lemebel *Loco afán* 39) al “Y” con que se abre la mayoría de los textos de *Háblame de amores*, dando continuidad al conjunto, desprendiendo los textos *in media res* de la cotidianidad y reponiendo la cadencia musical de la anacrusa con que se inicia un tema.

“Eclipse pokemón” es la continuidad del gótico urbano dos décadas después de la maldición sidosa. La mezcla cultural y estética queda fijada en lo hipermoderno; lo que era grotesco en la cadaverización del SIDA se vuelve pastiche que tramita la ambigüedad menos en el recurso trans que en ese “algo



bisexuado en las caderas planas del chico” (Lemebel *Háblame de amores* 247). Pero el cruce fundamental no atañe al género sino a las manifestaciones artísticas: entre el animé y el heavy metal, entre Sakura y los resabios de Nina Hagen ya revisada en “Biblia rosa y sin estrellas” de *Loco afán*, “como tomando de rebote el sombrío mirar gótico para recrear su propia identidad transformed” (247), el gótico es devuelto a la ambientación urbana que era ocasional en los europeos y que Lemebel centraliza en su versión latinoamericana del género. La performance se resuelve en cosmética con el acicalamiento que proveen unas prodigiosas “manos de tijera” (Lemebel *Háblame de amores* 247) que inventan flequillos y mechas recalcándolos con colores violentos y geles. En esa sobresaturación disonante, lo que en el trans es devenir, en el animé es fluir del “carnaval pokemón, visual, gotic y otros derivados” (248), ya no en los estilos occidentales de Ken Russell o Tim Burton, sino en un forzado “orientalismo” de consumo.

De allí que la relación de los jóvenes pokemón con el mercado se defina como “parpadeante”: en la intermitencia de sus alternativas, en el bombardeo epiléptico de sus íconos, en la desmesura de ojos y bocas que se detienen en una viñeta para reír, se configura el consumo selectivo y se asienta el afán de diseñar una estética como modo de vivir la existencia vicaria de un personaje de manga. La “voracidad macabra de la pantalla” (Lemebel *Háblame de amores* 248) captura esta tendencia del mismo modo que el mercado de los ochentas y noventas creó un nicho para el consumo gay que, nuevamente, trazaba una línea divisoria – como el río Bravo – entre el Primer Mundo del derroche elegante y el Tercer Mundo de la sobrevivencia riesgosa. La televisión clasifica al tipificar, sepultando la dualidad de la estética pokemón en el furor del rating para el cual algunos jóvenes edifican una extravagancia capaz de conjurar la pobreza “del pulguero pobra que los vio nacer” (Lemebel *Háblame de amores* 249). La fugacidad de lo alternativo, sometida a las mismas leyes rigurosas de toda metamorfosis inmediata (como las del maquillaje travesti), promete tacos de secretaria para la “muñeca nipona”, asegura al emo un futuro de “gordito parrillero” (Lemebel *Háblame de amores* 249), potencia la segregación racial y social en un mundo de

tribus urbanas que los medios capturan sólo para facilitar la inmediata tarea trituradora que cumplirá el mercado, con su mandato de actualizarse o morir.

La resistencia que caracteriza al trans y lo separa de la obsecuencia hacia la sociedad capitalista queda debilitada por estas alternativas de lo *queer* que se someten a las exigencias del consumo. La globalización se imprime en la intromisión del comic japonés en un campo dominado hasta unos años antes por la exclusividad occidental. La profecía que Lemebel les reserva a los jóvenes adecuados a la fugacidad del mercado devorador parece situarse en sintonía con el destino que, frente a los gays acaudalados de Manhattan, sometió a los homosexuales pobres de Santiago en el incendio de la discoteca plasmado en “Nalgas lycra, Sodoma disco”. La única posibilidad de que la rareza encuentre un espacio propio es reaccionando ante las tentaciones del Leviatán mercantil, resistiéndose a la domesticación que prometen los medios y haciendo de la vocación *queer* que logró sortear la demacración gótica del SIDA una militancia de identidad que perturbe en Latinoamérica toda complacida tendencia a ser un apéndice colonial.

## **Bibliografía**

Barradas, Efraín. “Para travestirte mejor: Pedro Lemebel y las lecturas políticas desde los márgenes”. *Iberoamericana* 9.33 (2009): 69-82.

Barthes, Roland. *Système de la Mode*. Paris: Seuil, 1967.

Bataille, Georges. *La parte maldita*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2007.

Blanco, Fernando A. (comp.). *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago: LOM, 2004.

Botting, Fred. *Gothic*. London and New York: Routledge, 1996.

--- (comp.). *The Gothic*. Cambridge, D.S. Brewer, 2001.

Butler, Judith. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós, 2007.

Cortés, José Miguel G. *Orden y caos. Un estudio cultura sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 1997.

Freud, Sigmund. *Lo siniestro. Obras Completas*. Tomo 3. Madrid: Biblioteca Nueva, 1974.

Hogle, Jerrold E. (ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. New York: Cambridge University Press, 2007.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Catálogos, 1988.

Lemebel, Pedro. *La esquina es mi corazón. Crónica urbana*. Santiago: Seix Barral, 1995.

---. *Loco afán. Crónicas de Sidario*. Buenos Aires: Alfaguara, 2009.

---. *Háblame de amores*. Buenos Aires: Seix Barral, 2013.

Negrón, María. *Museo negro*. Buenos Aires: Norma, 1999.

---. *Galería fantástica*. México: Siglo XXI, 2009.

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

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Richard, Nelly. "Éxodos, muerte y travestismo". *Nomadías* 8 (2008): 155-162.

Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Letra Buena, 1992.

Sontag, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Buenos Aires: De Bolsillo, 2006.

---. *La enfermedad y sus metáforas*. Buenos Aires, Taurus, 2008.

Winter, Kari. "Sexual/Textual Politics of Terror". *Misogyny in Literature: An Essay Collection*. Ed. Katherine Anne Ackley. New York: Gartland, 1992.