

LA MARAVILLOSA PLUMA DE LA HIBRIDEZ

Por Florencia Preatoni

La voluntad escurridiza de Lemebel parece ser una trampa para críticos que intentan encasillar su literatura en alguna clasificación. ¿Literatura *gay*? ¿Crónica “pura”? ¿Crónica ficcional? ¿Alianza con lo femenino? ¿Burla de lo femenino? ¿Cronista de los márgenes? ¿Escritor estrella de editorial *Anagrama*? ¿Loca letrada? ¿Loca proletaria? Todo y nada. Lemebel se escurre hábilmente de las manos que intentan “agarrarlo” gracias a su ambigüedad resbaladiza.

Declaró para la revista *Lucero* de la Universidad de California: “...quiero cruzar fronteras culturales, de género, incluso la crónica que escribo es un cruzar de fronteras, del periodismo, la canción, el panfleto. De alguna forma me he entrenado en escabullir los mecanismos del poder”.¹ *Loco Afán* nos guía en un recorrido que no termina en las calles de Santiago sino que trasciende las fronteras de la “urbe” para fundar un espacio “citadino”² a través de la propia escritura.³ La escritura, así, se constituye, en sí misma, en un espacio pasible de recorrerse, y esto significa no sólo recorridos inciertos y movedizos por la ciudad sino también por los géneros, los temas, los estilos y el lugar desde donde se escribe. Por lo tanto este itinerario no se limita exclusivamente a los márgenes, a las zonas no legitimadas, sino, por el contrario, la escritura se constituye en una especie de puente o pasaje por el cual lo alto y lo bajo circulan y se entremezclan. En la entrevista anteriormente citada, Lemebel dice:

(...) lo que hacen mis textos es piratear contenidos que tienen una raigambre más popular para hacerlos transitar en otros medios donde el libro es un producto sofisticado (...) En mí hay una intención conciente de hacer transitar mis textos por lugares donde el pensamiento no es sólo para paladares difíciles, finos.

Podemos pensar, entonces, que hay una conciencia cuestionadora de todo aquello que se presenta como homogéneo, coherente, totalizador; y una intención explícita de mostrar la diversidad, muchas veces, oculta detrás de una idea de identidad nacional. Esta noción aparece, en las crónicas que forman parte de *Loco Afán*, fuertemente ligada a la experiencia de la dictadura pinochetista, es decir, a la tradición militar nacionalista. Tradición segregacionista que ha demostrado en toda Latinoamérica una voluntad de retirar hacia los márgenes todo aquello diferente que ponga en jaque esa idea totalizadora y totalizante de

¹ Andrea Jeftanovic, “Pedro Lemebel: El Cronista de los Márgenes”, en *Lucero*, Universidad de California, Berkeley, 2000.

² Entendemos que entre los términos ‘urbe’ y ‘ciudad’ existe una diferenciación etimológica que remite a diferentes sentidos; del talín: *urbs*, **estructura edilicia** (trazado de calles, estructuras sanitarias, etc.); *civitas*, **estructura simbólica** (instituciones, relaciones sociales, sistema de gobierno, etc.).

³ Pedro Lemebel, *Loco Afán (Crónicas de sidario)*, Barcelona, Anagrama, 2000.

identidad. Lemebel trabaja con esos márgenes de modo tal que, al aparecer vinculados al espacio de la periferia y al establecer un diálogo (en tensión) entre ésta y el centro, ya no pueden ser considerados externos a los límites de la ciudad, sino una zona de transición. En este sentido la crónica, como género, y más específicamente las “crónicas de sidario” como toma de posición genérica (*gender*)⁴ se ubican en un lugar de evidente transición y transgresión que necesariamente cuestionará las nociones de identidad sostenidas por un *status quo*. La figura del travesti, entonces, no sólo dará continuidad sino también sustancia al problema de la identidad, puesto que pone en entredicho la correspondencia entre sexo y género. La ruptura de esta correspondencia polemiza con el ánimo homogeneizador del régimen –que persigue la constitución de una identidad fundada en “valores morales burgueses y buenas costumbres cristianas”, allí donde sexo y género se corresponden y el objeto sexual deseado siempre es el opuesto. En medio de esta perspectiva, una escritura como la de *Loco Afán* es una especie de arena movediza que hace tambalear los supuestos de naturalidad (en oposición a los de constructo social) en los que estarían basadas aquellas correspondencias. El travestismo muestra que esas correspondencias no son naturales sino construidas, y lo hace exhibiendo esa construcción del género como *imitación*.

Otro de los elementos protagónicos que se encuentra vinculado a la dictadura, y por ello politizado, es el SIDA, ya que al atribuírsele efectos moralizantes tendría una fuerte carga represiva, tal como ocurría especialmente en la década del ochenta. Es decir, en la medida en que el discurso del poder hablaba de “grupos” o “zonas de riesgo”, establecía un sistema jerárquico social concéntrico en el cual los grupos de riesgo pasarían a formar parte de los anillos más marginales. El efecto represivo, en este caso, se ejercía sobre las personas mediante el control de las prácticas sexuales. Quienes no responden a prácticas sexuales “naturales” son desplazados. El problema surge cuando los anillos marginales – por su carácter de transitoriedad- entran en contacto con elementos de anillos relativamente más centrales (como sucede en “La noche de los visones” o “La Regine de Aluminios el Mono”). De esta manera, los textos cuestionan la legitimidad y la eficacia de ese sistema jerárquico impuesto por el poder e introducen la problemática de lo *diferente*, ya no como un factor extrínseco, sino intrínseco a la comunidad. Por otro lado, la figura del travesti nos lleva a pensar, como anticipamos, en la noción de imitación, copia o simulacro en contraposición con la de original. Y esto también adquiere una dimensión política, en la medida en que cuestiona la legitimidad del que impone los modelos.

Estos textos evidencian la voluntad o intención de imitación (por ejemplo la del travesti), por lo cual se posicionan frente al original con una distancia crítica, como en un gesto paródico, lo que creemos constituye una estética *camp* –sin embargo, como veremos más adelante, no en todos los casos ocurre esto. Aquello que Lemebel nos muestra a través

⁴ *Gender*. José Amícola, en su libro *Camp y postvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido* (Buenos Aires, Paidós, 2000), explica que este término, originalmente utilizado en las áreas de gramática y biología, es a partir del año 1968 resignificado en el terreno de la crítica y relacionado con la lucha *gay*; la cual se consolida luego de los acontecimientos de “Stonewall” (de los cuales Pedro Lemebel participa) al año siguiente. La definición que da Amícola sobre el término –y que nosotros adoptamos aquí- es la de status social del sexo, en el sentido de que género (*gender*) es un principio estructurante y regulador de la sociedad. Así, el concepto de género o *gender* estará íntimamente relacionado al de *camp*, ligado a la esfera estética de la mano del travestismo y las *drag queens* norteamericanas.

de los travestis que aparecen en sus crónicas es la puesta en escena de los excesos, las exageraciones que muestran las diferencias de géneros. En contraposición (¿o no tanto?) con esta estética, que evidencia la diversidad y la heterogeneidad de la ciudad que se esconde bajo el imaginario homogéneo que propone la dictadura y luego el neoliberalismo de la democracia, se muestra la actitud kitsch implicada en un régimen que alienta el sentimiento nacionalista más irracional y menos crítico posible. Como dice Plot, basado en la idea de “acción” de Arendt: “El kitsch político, implica (...) el hecho de que el sentido que la acción asume en el espacio político es determinado por la interpretación de los espectadores.”⁵ Lo que nos interesa, particularmente, es trabajar con los conceptos de *kitsch*, *camp* y *gender*, en el sentido de identificar las relaciones existentes entre éstos en los textos y cómo unos quedan identificados con el lugar del poder y otros con el lugar de la resistencia.

Toma de posición política vs. toma de posición estética

En los textos de Pedro Lemebel es posible observar el cruce constante entre prácticas estéticas, sociales y políticas. Por un lado, Lemebel hace un recorte, y define el perímetro del mundo de su relato dentro de una minoría sexual. Pero, por otro lado, los actores sociales que componen esa minoría reproducen, de alguna manera, las prácticas, las instituciones, las jerarquías, las estrategias represivas y segregacionistas de la comunidad ampliada a la que pertenecen. Podemos identificar, de esta manera, diferentes roles sociales, posiciones políticas, clases y sub-clases dentro de este mundo del relato, un mundo que se define genéricamente. Lemebel nos provee de una teoría de la organización de las minorías sexuales cuya taxonomía puede resumirse en: el gay, el bisexual, la lesbiana, la mujer heterosexual, el travesti, el travesti prostibular, el taxi boy, etcétera. Dentro del campo semántico de esta teoría, no es difícil descubrir quién ocupará las zonas más marginales: el travestismo; y, dentro de este sub-grupo, el travestismo prostibular.

Parece que la dificultad de adjudicar un género determinado a partir de dicotomías, provoca incomodidad en el seno mismo de las comunidades de minorías sexuales. Lohana Berkins cuenta la experiencia que vivió, como representante de la ATA (Asociación de Travestis Argentinas), cuando al incorporarse, por primera vez, a la “III Marcha del Orgullo Gay Lésbico” percibió lo siguiente:

Buena parte de las organizaciones gays y lesbianas de entonces, sentían nuestra presencia como una invasión. Las lesbianas discutían nuestro ‘femenino’ y nos alentaban a realinearnos con los gays, viéndonos como una de las tantas versiones de esta orientación sexual. Los gays oscilaban entre el maravillarse por el glamour travesti y el rechazo al mismo (...) reconocida esta no inclusión, las travestis comenzamos a exigir que se hable no sólo de orientación sexual sino también de identidad de género (...) la mirada de algunas de ellas (la feministas) sobre nosotras sigue situándonos en nuestro origen biológico masculino (...) Muchas cosas hacen a una persona y no sólo la circunstancial realidad de sus genitales. Ser transgénero es tener una actitud muy íntima y profunda de vivir un género distinto al que la

⁵ Martín Plot. *El Kitsch político*, Buenos Aires, Prometeo, 2003, p.15.

sociedad asignó a su sexo. Se trata de maneras de sentir, de pensar, de relacionarse y ver las cosas.”⁶

Es muy interesante esta definición de ‘ser transgénero’, pues coloca el énfasis en cuestiones no biológicas, que pueden ser tanto inmateriales (como sentimientos) o materiales (como actitudes). Si prestamos atención a la descripción que se hace –en “La noche de los visones”– de la fotografía que quedó de la última cena de la Unidad Popular, podremos ver en la frase “*ademanos ilegales*” una clara alusión a este problema de taxonomización genérica que sufre el travesti. Este “*ademanos ilegales*” tiene que ver con un gesto, con una actitud que no es la esperada de acuerdo a la convención social, y esta incongruencia es uno de los factores que provocan el problema de la “in-identidad” del transgénero. Veamos lo que dice la *Red Transgénera de PFLAG*:

Las personas transgéneras son aquellas cuya identidad o expresión de género difiere de las expectativas convencionales sobre sexo físico. La identidad de Género es el sentido interno que uno tiene de ser hombre o mujer, lo cual es comúnmente comunicado a los/as demás a través de la Expresión de Género (ropa, corte de cabello, gestos).⁷

En el caso particular del Santiago que se muestra en las crónicas de Lemebel, y estableciendo una relación comparativa con la macro-comunidad en la que se inscribe la comunidad de travestis que él evoca, debemos prestar atención a lo siguiente: como sucede a menudo, el hecho de pertenecer a una zona socialmente marginal, no significa, necesariamente, tomar una posición crítica respecto del poder hegemónico que determina la jerarquía. En este sentido, es posible que hagamos el primer cruce: homologando, en cierta medida, categorías tradicionalmente reservadas al campo estético –como *kitsch* y *camp*- y categorías reservadas al campo político –como progresista o contestatario y reaccionario-. Creemos, por lo tanto, que existe un tipo de actor social cuya posición en el engranaje de la comunidad es reaccionaria o acrítica –es el actor kitsch- y un tipo de actor cuya posición es progresista o crítica –es el actor camp.

Veamos en el texto –“La noche de los visones”- un ejemplo de actor kitsch y de uno camp. Desde el comienzo, se presenta a cada uno de los personajes haciendo alusión a su condición sexual, de clase e ideológica; de la Palma (la anfitriona) se dice: “...esa loca rota que tiene puesto de pollos en la Vega (...) que, como se trata de una ‘laburante’, apoya la Unidad Popular; la Chumilou, se sabe, es pobre y apoya a Allende; la Pilola es rica y de familia castrense, odia a “*Allende y su porotada popular*”. La Pilola Alessandri, indignada por la “profética” pila de huesos en la que flameaba una banderita, no traiciona su origen de clase: aún teniendo que ocultar su “resfrío”, ella reproduce el mismo paradigma jerárquico que la excluiría si descubriesen su verdadera identidad. Sin embargo esta exclusión, o mejor dicho, esta cesura, parece suceder en el ámbito familiar, es decir, en una esfera moral no regulada específicamente por el régimen que vendría luego, puesto que el narrador dice:

⁶ Lohana Berkins, “Un itinerario político del travestismo” en Diana Mafia (comp.) *Sexualidades migrantes. Género y transgénero*. Buenos Aires, Feminaria, 2003. p. 128.

⁷ Véase Eva Giberti, “Transgéneros: síntesis y aperturas” en Diana Mafia (comp.) *Sexualidades migrantes. Género y transgénero*. Buenos Aires, Feminaria, 2003. p. 33.

Buscaron otros lugares, se reunieron en los paseos recién inaugurados de la dictadura (...) porque el régimen militar nunca reprimió tanto al coliseo como en Argentina o Brasil (...) Quizás, había demasiadas locas de derecha que apoyaban el régimen.

En resumen, creemos que las características de la Pilola y el coro que la acompaña (la Astaburuaga, la Zañartu, etcétera, como representantes de un tipo dentro de la comunidad a la que pertenecen y que a su vez, reproducen prácticas existentes en comunidades ampliadas) se ajustan perfectamente a la definición de lo que Martín Plot llama kitsch político:

El kitsch es, desde el punto de vista del actor, esa forma de relacionarse con las cosas, los objetos o los actos que busca obsesivamente el efecto; esto es, aquel tipo de estrategia que trata de reemplazar la indeterminada búsqueda de consenso por la más prudente actividad de contar narices.⁸

Esto supone que el hecho de que no haya una distancia crítica, conciente, paródica, respecto de lo que se está reproduciendo, no significa no forme parte de una estrategia –más o menos ingenua, más o menos eficaz; pero estrategia al fin. La Píloa, nuevamente, es protagonista de uno de los ejes principales que rigen estas crónicas, que es el SIDA. Así como su padre compró los maravillosos visones en la Dior de París, ella “compró” el SIDA en las exclusivísimas *Avenues* de New York y fue la primera en importarlo a Chile.

Los actores que el texto nos proporciona son doblemente interesantes para nuestro análisis; puesto que no sólo reproducen a) una práctica social, un rol político; sino que también reproducen b) una identidad sexual que no les es propia de acuerdo al paradigma social hegemónico:

a) Por un lado, en la micro-comunidad del travesti que se puede leer en “La noche de los visones”, no hay consensos ni posiciones unilaterales. Es decir, la condición de travesti no alcanza a ser por sí misma una actitud contestataria. En efecto, no hay la suficiente distancia crítica para la toma de conciencia respecto de que el *glamour* de la “milicada” que tanto se desea, no es más que un velo tras el cual se oculta el desprecio hacia una minoría –a la cual conviene tener contenta, puesto que puede ser usufrutuada. El verdadero motivo por el cual la dictadura no reprimió la homosexualidad queda claro cuando en el texto se relata la escena en la que la Chumilou –embelesada por el fajo de dólares- se prostituye con el turista. El régimen no duda en “hacer la vista gorda”, y permite que los travestis circulen libremente por los paseos públicos, cuando en realidad no están haciendo más que sacrificar una minoría sexual a favor de la promoción turística que redundará en beneficios económicos para una minoría. Sin embargo, mientras que la Píloa Alessandri “gana” una mezquina muerte de aristócrata, la Chumilou quiere que el día de su muerte haya “Cientos de velas por el piso (...) tantas como *desaparecidos* (...) Tantas, como chispas de una corona para iluminar la *derrota...*” (p. 20)

⁸ Martín Plot, *El kitsch político*, Buenos Aires, Prometeo, 2003, pp. 22.

b) Por otro lado, las actitudes de identificación con lo femenino, tampoco están consensuadas. Mientras la Píloa hace un movimiento que parece más una mimesis acrítica: trae “en exclusiva, la más auténtica, la recién estrenada moda *gay* para morir”; el modelo de los ochenta, el modelo femenino de la anorexia, el modelo *Vogue*, el modelo de la tolerancia hacia el *gay* aséptico (“Es puto, pero ni se nota” diría Lemebel con sarcasmo). La Chumilou, en cambio, encarna lo grotesco, la risa de sí misma, la euforia carnavalesca que pone en evidencia el disfraz que permite la ilusión de la igualdad; pero ella es conciente de que se trata de una ilusión. Como dice Berkins: “Esos carnavales que desde hace mucho tiempo son para nosotras el único lugar de aceptación social; aún cuando se trate de una aceptación más vinculada a lo bufonesco.” (p. 132). La Chumi se despide escuchando a Ney Matogrosso, otro que pone en evidencia el transgénero, esa mezcla de sudor y músculos fálicos con el desparpajo glamoroso de las plumas y la purpurina, icono camp como las estrellas del cincuenta. Ella quiere que la entierren vestida de mujer, personificada como “la Bergman”, como “la Bette Davis”, que a su vez personifican a otras. Al final, carnaval, SIDA, muerte parecen ser tres instancias igualadoras; las tres borran diferencias: genéricas, políticas y de clase. Escribe Lemebel: “Quizás la última chispa en los ojos de la Palma, la Pilola Alessandri y la Chumilou, fue un deseo.” (p. 23).

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Amícola, José. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires, Paidós, 2000.

Barradas, Efraín. “Cursi, choteo, guachafita: Propuesta para una historia del humor caribeño” en *Casa de las Américas* Nro. 230, enero-marzo/2003.

D’Atri, Andrea. “28 de junio, Día Mundial del Orgullo Lésbico-Gay. Orgullosa diferencia”, en *La Verdad Obrera* Nro. 85, 29/06/01.

Gómez de la Serna, Ramón. *Lo cursi y otros ensayos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1943.

Gómez, Andrés. “Es necesario liberar algunas perversiones” en *letras.s5.com; proyecto patrimonio*.

Mafia, Diana (comp.) *Sexualidades migrantes. Género y transgénero*. Buenos Aires, Feminaria, 2003.

Moles, Abraham. *El Kitsch. El arte de la felicidad*, México, Paidós, 1990.

Navarro, Marysa y Stimpson Catharine (comp.) *Sexualidad, género y roles sexuales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

Payne, Michael (comp.) *Diccionario de teoría, crítica y estudios culturales*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

Plot, Martín. *El kitsch político*, Buenos Aires, Prometeo, 2003.

Preatoni, Florencia. “Conversación con Pedro Lemebel”, entrevista realizada en septiembre de 2003.

Quezada, Iván. “El baile de Máscaras de Pedro Lemebel” en *letras.s5.com; proyecto patrimonio*.

Sontag, Susan. *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996.