

LA VOZ DE LA *LOCA*: CRÓNICA Y DESEO URBANO EN *LA ESQUINA ES MI CORAZÓN*

(1995) DE PEDRO LEMEBEL

The Voice of The Loca: Chronic and Urban Desire in La esquina es mi corazón (1995) by Pedro Lemebel

MARÍA ANGÉLICA FRANKEN OSORIO
UNIVERSIDAD DE CHILE
angiefranken@gmail.com

Resumen: Pedro Lemebel, en su recopilación de crónicas *La esquina de mi corazón* del año 1995, articula a la *Loca* y su comunidad siempre en búsqueda de movimiento y deseo en un mapa urbano de espacios públicos constantemente vigilados por otros, pero que son rediseñados desde la lógica del deseo homosexual y una retórica *cursi*. El discurso del deseo se establece como estrategia para superar una marginalidad sexual, social y urbana, y desde allí enunciar una crítica a la vida cotidiana, específicamente, al relato neoliberal de los inicios de la transición chilena que dejó al margen a aquéllos que subvierten cada día los discursos y relatos urbanos de un poder heteronormativo.

Palabras clave: crónica, *la Loca*, deseo, mapa urbano, *cursi*, crítica

Abstract: Pedro Lemebel: In his collections of chronicles titled *La esquina es mi corazón* and published in 1995, he articulated the figure of the *Loca* and his community, always looking forward for movement and desire, in an urban map of public spaces constantly watched by others. However, this space is, at the same time, reconfigured by the logic of homosexual desire and a *cursi* rhetoric. The discourse of desire is established as a strategy to overcome a sexual, social, and urban marginality, and from there articulate a criticism of everyday life, specifically the Chilean neoliberal model that leaves out those who transgress the established powers.

Keywords: Chronicle, *La Loca*, Desire, Urban Map, *cursi*, Criticism



Antesala: Pedro Lemebel y la crónica urbana

El escritor y artista visual chileno Pedro Lemebel¹ (1955-2015) publica su primer libro de crónicas, *La esquina es mi corazón*, el año 1995, el que recoge diecinueve crónicas urbanas. Éstas tienen como principal centro espacial la ciudad de Santiago y una serie de lugares que son habitados y transitados por el protagonista de las mismas: el sujeto homosexual, específicamente, la *Loca*. En esta recopilación en particular,² el narrador Lemebel presentará a la *Loca*, y a su comunidad en movimiento y búsqueda urbana de deseo; deseo sexual vivido en la ciudad, en espacios públicos y vigilados siempre por otros sujetos, también portadores de discursos de/sobre la sociedad. A través de su mirada centrada en la *Loca*, y en el mapa urbano que ésta conforma, establecerá una distancia crítica frente al nuevo sistema de poder neoliberal que modela el relato de la ciudad de Santiago durante los años 90, producto de la política de consenso en la transición chilena a la democracia, en otras palabras, gracias a la “erradicación ilusoria de la conflictividad bajo la hegemonía del mercado como lógica socio-política” (Poblete, 2013: 87). A su vez, las características de su discurso sentimental/erótico y su retórica del exceso configuran el modo que tiene este autor/narrador de establecer una crítica consciente a ese mismo relato exitista y heteronormativo; relato que margina³ a la *Loca* tanto por su condición sexual, homosexual y travesti, como por la socioeconómica, proletaria. Como afirma Carlos Monsiváis:

¹ Los posteriores libros de crónicas destacados de Lemebel son *Loco afán* (1996), *De Perlas y cicatrices* (1998), *Zanjón de la aguada* (2003), *Adiós mariquita linda* (2005), entre otros. Publica también la novela *Tengo miedo torero* (2001). Es necesario destacar su participación activa, junto a Francisco Casas, en el colectivo de arte formado el año 1987, Las yeguas del Apocalipsis. Entre sus actividades, realizaban performances urbanas (video, fotografía, instalación, entre otros), las que marcaron el imaginario político durante el periodo dictatorial en Chile.

² Por lo anterior, esta recopilación de crónicas, como las posteriores de Lemebel, han sido abordadas críticamente en América Latina y Europa en relación a la construcción discursiva de una voz homosexual y travestida, a la violencia y marginalidad urbana, entre otros acercamientos. Entre los diferentes estudios abocados a su obra, destacan los del académico Fernando Blanco, por ejemplo, la recopilación de ensayos críticos titulada *Reinas de otro cielo: modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel* (Santiago de Chile: LOM, 2004). Cabe afirmar que la figura de la *Loca* está presente en casi toda la obra de Lemebel. No obstante, este análisis busca entregar algunas ideas sobre ella en relación a su primer libro de crónicas *La esquina es mi corazón* y en su crítica al relato urbano de los primeros años de la transición chilena a la democracia.

³ Para este análisis, estamos entiendo la marginalidad o lo marginal como una categoría abierta que no es una esencialidad particular de algunos sujetos, sino una construcción cultural y discursiva (Álvarez, 2009: 107), y que implica la proliferación de márgenes variados (sexual, social, económico, político, de edad, espacial).

América Latina se globaliza hasta donde es posible, y en el desarreglo que sigue a grandes transformaciones, los marginados sexuales, aisladamente y en conjunto, trazan otro mapa de lo real ajustado al nuevo criterio: la unidad de lo diverso, la diversidad de lo homogéneo (Monsiváis, 2010: 43).

Ahora bien, la crónica urbana en su carácter de género discursivo referencial, en la cual el autor/cronista y el narrador son uno solo (Morales, 2001: 11), se caracteriza por su alta referencialidad y actualidad (Rotker, 1992: 111); actualidad que se encuentra estrechamente vinculada a los procesos de la modernidad, y por ello, con el periódico y la ciudad. En el caso de Lemebel, la mayoría de las crónicas que recoge *La esquina es mi corazón* fueron publicadas previamente entre 1991 y 1993 en la desaparecida Revista *Página Abierta*,⁴ espacio de proyección junto con el periódico, que él apreciaba en su interés por la difusión masiva de sus crónicas (Lemebel, 2000). Y relación con la ciudad, sobre todo a partir de los cambios palpables que había sufrido Santiago desde los tiempos de la dictadura militar hasta la transición democrática entrada ya en los años 90, es decir, en la posdictadura. Cambios arquitectónicos significativos, como, un ejemplo entre muchos, la construcción de la torre Telefónica CTC a metros de la Plaza Italia, lugar/monumento emblemático de la historia chilena y principal espacio de manifestaciones públicas de toda índole desde el Plebiscito del año 1988, como también espacio simbólico del modo de habitar y pensar la ciudad de Santiago en el también diseño urbano de las *Loca(s)*: “Está inscrita en su paisaje político, simboliza mejor que cualquier otro lugar o espacio el deseo utópico y festivo de esta ciudad vilipendiada, contaminada y gris” (Lizama, 2007: 59-60).

En el caso santiaguino y su relato urbano neoliberal de esos años, la fuerte presencia de la mercancía y el afán acelerado por lo nuevo han conformado una ciudad moderna (Berman, 2006: 310), que incluso en estas últimas décadas de la exacerbación del consumo, ha devenido en su estructura en la casi total privatización del espacio público, como ante todo en el predominio de los flujos por sobre los lugares (Mongin, 2006: 172). La ciudad de Santiago, la Plaza Italia y su centro urbano, se yerguen en las crónicas de Lemebel en un lugar de tránsito, sin embargo, el autor establece en el actor social que escoge un imaginario o mapa urbano (Canclini, 1999: 93) de lugares que habita, resignifica y por donde también efectivamente se mueve la *Loca* en su anhelo de satisfacción de un deseo que delata una ausencia, y en su intención de reinventar y rehabetar la calle y la plaza, y de establecer estos espacios como lugares de encuentro festivo (Mongin, 2006: 291), entre ellos: una micro, el Parque Forestal, la barra brava, la Discotheque Divine, la esquina

⁴ Revista nacida el año 1989 y en la que, en palabras del mismo Lemebel, confluían órdenes académicos y populares (Lemebel, 2000).

de la pobla, una fonda dieciochera y las calles del centro de Santiago. Estos espacios construyen otro mapa del consumo sexual, uno callejero y urbano que reafirma a la calle como escuela e imaginario de aprendizaje (Sepúlveda, 2013: 23).

Mapa urbano de la ciudad del deseo

El surgimiento del deseo y los posibles encuentros se establecen en estos lugares públicos en los que sus protagonistas están “sujetos del mismo deseo clandestino que nadie ve” (Lemebel: 2014, 139), y donde el contacto visual, como la mirada voyeurista del otro, permiten la conexión y anticipan algún tipo de relación, sea sexual, delictual y/o económica. La figura de la *Loca* y la comunidad marginal, “obreros, empleados, escolares o seminaristas” (25), se mueven en estos espacios para mirar y ser vistos. En la crónica “Anacondas en el Parque”, los sujetos realizan el acto sexual en medio de los árboles del parque, y son conscientes de la mirada del otro: “los miraba hacer el amor en la dulzura del parque” (23). Por ello, el parque o la calle se establece como lugar del encuentro festivo y sexual (Lefebvre, 1980: 25), que configura a sus protagonistas como actores, y a la reunión como un espectáculo digno de observar por otros: “Por el camino se acercan parejas de la mano que pasan anudando azahares por la senda iluminada de la legalidad [...] Que comentan en voz baja ‘eran dos hombres ¿te fijaste?’” (Lemebel, 2014: 22). La *Loca* y los otros sujetos representados son conscientes de que son vistos, como ellos mismos miran “en un anonimato perverso” (24); miradas que permiten, por un lado, el contacto entre los sujetos deseosos, como a su vez establecen un dentro y afuera, es decir, una división entre los que miran y los que son observados (Silva, 2000: 124). La cita señalada no indica sólo el carácter de espectáculo visual o la teatralidad del contacto sexual de las *Loca(s)*, sino, sobre todo, la distancia que separa a la pareja que se encuentra en el lado de la legalidad heteronormativa, en contraposición a estos otros que realizan un acto íntimo en la vía pública “porque no tuvieron plata para ir a un motel” (Lemebel, 2014: 23). Lo privado se vive en lo público, por lo mismo, la posición de *Loca* dentro de la ciudad es al margen, y fuera del discurso de “cuidado con los parques” (23). Está del lado de la ilegalidad, fuera del orden establecido, pero dentro del relato de ciudad escindida, que se instituye blanca y macha (Sepúlveda, 2013: 24). En este relato autoritario de la ciudad, que necesita de los criminales, de los que están fuera de la ley y de las buenas costumbres, para afirmar el orden que establece, la *Loca* como sujeto de deseo se muestra a plena luz, pero igualmente busca en la clandestinidad, en la noche, y en el tumulto de las masas y los movimientos ciudadanos una posibilidad de satisfacer su deseo homosexual: “La ciudad en fin de semana transforma sus calles en flujos que rebasan la libido, embriagando los cuerpos jóvenes con el deseo de turno” (Lemebel, 2014: 165). En la medida que la *Loca* busca en el

flujo de la ciudad y encuentra inesperadamente en el muchacho de la micro, de la peluquería, de la fonda dieciochera la satisfacción de su deseo, también sufre permanente el miedo y el peligro de ser descubierta. Entonces, la legalidad no se traducirá sólo en la mirada de los recién casados en el parque entendido exclusivamente como “zona(s) de esparcimiento planificada(s) por la poda del deseo ciudadano” (27), sino también en ciertos sujetos y actores fundamentales del ejercicio de la legalidad y el poder, como son los policías asociados al imaginario militar y dictatorial. El deseo consumado es interrumpido por éstos: “Noche de ronda que ronda lunática y se corta como un collar lácteo al silbato policíaco” (26). La figura del policía/militar les recuerda que se encuentran del lado de la marginalidad, como por otro lado los repliega nuevamente al miedo atávico y a la lógica de la violencia: “A lumazo limpio arremete la ley en los timbales huecos de la espalda” (26). El poder en su afán de estar en movimiento y producir discursos (Foucault, 1999: 48) no sólo está presente en el deseo ciudadano, y en los que aseguran el orden urbano, sino que también el poder se traspasa incluso al mismo homosexual o aquél que presta sus servicios por dinero. Entonces, éste mismo, desde su propia marginalidad consumidora, acabará con la *Loca* deseosa en la oscuridad de la noche santiaguina (Lemebel, 2014: 172), en la crónica “Las amapolas también tienen espinas (A Miguel Ángel)”.

Por todo lo anterior, la *Loca* vive el deseo en la ciudad. La calle y los espacios públicos se convierten en su habitación y esencia —“la esquina es mi corazón”— la barrera entre lo privado y lo público se debilita (Mongin, 2006: 23), y este último se redibuja. Ahora bien, los espacios asignados para ella dentro de la ciudad son limitados y siempre vigilados en su condición de sujeto marginal. Por lo mismo, la *Loca* busca vivir su deseo clandestino en la aglomeración masiva y en la “megalópolis apresurada”⁵ (Lemebel, 2014: 142). La *Loca* se introduce camuflada en la barra brava: “pasó colada arqueando las piernas, dando unos cuantos empujones” (54), espacio predilecto de lo masculino donde a pesar de su intento de pasar desapercibida es descubierta: “[...] y solo esperaba el agarrón de la loca para gritar: Aquí hay un maraco” (54). El ojo vigilante está y denuncia la acción de la *Loca*, sin embargo, ella encuentra igualmente lo que busca y en los baños disfruta, mientras “afuera el estadio estalla cuando un centro-forward zigzaguea la bola por la entropierna” (56). Ahora no sólo el estadio, sino también una micro se vuelve, inesperadamente, en esta ciudad de encuentros y deseos fortuitos, un espacio posible de satisfacción sexual: “en el pasillo avanza un escolar que de verlo se le fuga el alma” (138). La *Loca* encuentra un objeto de deseo que le corresponde, y “así mano y nervio, fierro y carne, loca y péndex, van agarrados de la misma fiebre” (139). Sitios públicos y masivos como un estadio de fútbol,

⁵ García Canclini introduce el concepto de megalópolis en su texto *Imaginario urbanos*, sin embargo, en este análisis no utilizamos tal concepto para describir la ciudad que nos presenta Lemebel, sino más bien los de ciudad moderna y posmoderna de Mongin.

una micro, como por último, los asientos de un cine se convierten en zonas propicias para el contacto, donde tanto la *Loca* como otros habitantes de la ciudad se experimentan como sujetos deseosos a pesar de su afán de pasar desapercibidos. Como señala críticamente Lemebel: “[E]l sexo en estas sociedades pequeño burguesas sólo se ejercita tras la persiana de la convención” (49-50), y a la hora de salir del cine de la masturbación colectiva cinematográfica, como al volver a las calles, “cada quien está sólo y no reconoce a nadie de regreso a la calle” (50). Esos otros, que momentos antes se procuraban autosatisfacción frente a la imagen de Bruce Lee en un cine de Plaza de Armas, se ocultan ahora en el flujo de la ciudad y en el cinismo de una sociedad que esconde sus pulsiones en la vitrina convencional de la práctica heterosexual.

A su vez, en la ciudad de estas crónicas, que establece las distancias entre el centro y la periferia, es decir, que configura los recorridos urbanos de los sujetos, y asigna los espacios públicos de tránsito y esparcimiento, Lemebel inserta a los jóvenes de la ‘pobla’; jóvenes que están en permanente movimiento entre la periferia y el centro. En la crónica “La esquina es mi corazón (o los New Kids del bloque)” el deseo, como la confirmación de una ausencia, es también vivido a nivel colectivo, porque la arquitectura del espacio que se les ha asignado en la periferia es “un soporte precario de intimidad, donde los resuellos conyugales y las flatulencias del cuerpo se permean de lo privado a lo público” (Lemebel, 2014: 31). Frente a esta situación, Lemebel va a señalar que los sujetos de la ‘pobla’, en su ocio asumido, se sumergen en el “caldo promiscuo del colectivo, anulándose para no sucumbir” (31), al igual como lo hacen en el centro de la ciudad. Sin embargo, la esquina de la ‘pobla’ es realmente su territorio: “porque aquí la ley somos nosotros, es nuestro territorio, aunque las viejas reclaman y mojan la escala para que no nos sentemos” (33). En la repartición oficial del espacio, ése fue su lugar y desde allí miran y escuchan a la ciudad de Santiago. Por ello, la ‘pobla’ se convierte en un corazón donde escuchar y marcar sus vidas apenas asoleadas (30).

A pesar de que, “aunque estemos limpios igual te cargan, y la vieja tiene que conseguirse la plata de la multa [...]” (34), ello pareciera ser mejor que caer en una suerte de poética burguesa: “Cómo transar el lunar azul de Madonna por el grano peludo de las secretaria vieja que te manda donde se le ocurre, porque uno es el junior y tiene que bajar la vista humillado. Cómo cambiar el tecleo de esta vieja por la super música de los New Kids para desmayarte muy adentro y chupárselo todo [...] reventarse de gusto, ¿cachái?” (32). De hecho, es en esta crónica, donde el narrador como ojo/lente que transfigura los recorridos de las *Loca(s)*, defiende y entroniza una periferia deseosa frente a un sistema económico y social que rige la ciudad de Santiago desde la dictadura hasta hoy: “Herencia neoliberal o futuro despegue capitalista en la economía de esta ‘demos –gracia’”. Un futuro inalcanzable

para estos chicos, un chiste cruel de la candidatura, la traición de la patria libre” (Lemebel, 2014: 35). Dentro del relato neoliberal de la sociedad chilena de inicios de los 90, los jóvenes del bloque están destinados a estar ausentes del nuevo proyecto, a ser los olvidados. Están destinados a vivir en bloques que simulan el que recogerá en un futuro, tal vez no tan lejano, sus cuerpos inertes, ya que son ellos “chicos expuestos al crimen, como desecho sudamericano que no alcanzó a tener un pasar digno” (36). Equivalen a aquéllos que inevitablemente tenían que quedar afuera en el nuevo proyecto ciudadano;⁶ sujetos que con su sola presencia y voz subvierten día a día el relato amnésico de la ciudad durante esos años, puesto que la “llamada transición ha operado como un sistema de trueques: la estabilidad, se dijo, tiene que ser comprada por el silencio” (Moulián, 2002: 38). En ese discurso ciudadano conciliador, su existencia equivale a un margen de error inevitable y no destacado, y su presencia/recordatorio dentro del ámbito de la criminalidad sólo confirma los postulados del poder hegemónico.

Finalmente, las calles oscuras y vacías del Gran Santiago, que son consecuencia de la estrategia ya dictatorial de control ciudadano que movilizaba a los sujetos a refugiarse en el espacio de lo privado, del hogar (Carreño: 2007, 156), son las avenidas por donde transita clandestinamente la *Loca* en función de “lo que sea, depende la hora, el money o el feroz aburrimiento” (Lemebel, 2014: 165). En la crónica “Las amapolas también tienen espinas (a Miguel Ángel)”, el narrador describe los movimientos de éstas “en busca de un corazón imposible, vampireando la noche por los callejones” (165); callejeo nocturno donde se encuentran precisamente con los jóvenes de la ‘pobla’ que “emigran al centro, en busca de una boca chupona que más encime les tire unos pesos” (165). En las mismas calles, las *Loca(s)* realizarán su espectáculo y revivirán la dinámica de contacto entre los suyos. Sin embargo, en esa crónica en cuestión, la *Loca* es violentada, y el poder que la rechaza y excluye es representado ahora por el joven que se altera por la ausencia de dinero de ella. Él descargará su rabia en aquellos “sitios no vistos en la secuencia de poses y estertores de la loca teatrera en su agonía” (Lemebel, 2014: 170), y la penetración placentera se convierte en penetración mortífera, en una analogía entre pene y puñal, y “como si placer y castigo fueran un rito compartido” (55). El cuerpo de la *Loca* se vuelve en un recordatorio para el joven de su propia marginalidad y fracaso, y en consecuencia, la víctima se vuelve victimario: “Por todos lados, por el culo, por los fracasos, por los pacos y sus patadas, por cada escupo devolver un beso

⁶ Al leer esta crónica es imposible no establecer un diálogo intermedial con el filme chileno *Caluga y menta* (1990) del director Gonzalo Justiniano que, a meses del inicio de la transición chilena a la democracia, registra cinematográficamente a un grupo de jóvenes de la ‘pobla’ (en este caso, reconocible conjunto habitacional construido por Pinochet en los márgenes de la ciudad) escuchando, bajo los efectos de la marihuana, a los “hombrecillos” de la transición que les prometían áreas verdes para que no sigan “perdiendo el tiempo”.

sangriento [...]” (172). Entonces, se podría afirmar que el cuerpo de la *Loca* es metáfora —una femenina (Lemebel, 2000)⁷— de la ciudad violentada por el poder, ya que ella “es el escenario natural para la consumación de las fantasías y urgencias eróticas de sus habitantes, pero también como mortaja inesperada para aquellos que buscan compensaciones monetarias a cambio del sexo rápido en espacios clandestinos” (Blanco, 2010: 73).

Dentro de la misma crónica, el narrador incluye la opinión ciudadana sobre este hecho, que confirma la homofobia de la prensa amarilla, y su moral propia. Según ésta, su muerte es justificada: rompió las leyes oficiales —homosexualidad pública—, y fue asesinada por los de su propia ley. En este sentido, no sólo la mató el joven marginal, sino que también la prensa amarilla la violenta reiteradamente en las, según Lemebel, “carnicerías del resentimiento social que se cobran en el pellejo más débil, el más expuesto” (2014: 173). Este ejemplo confirma marginalidad de la *Loca*, puesto que la negociación entre ella y el joven proletario reproduce una disputa de géneros e identidades en juego, y explica la triple marginalidad de la *Loca*, en tanto proletario y homosexual, y en tanto travesti: “La loca se revela como una categoría subversiva que produce rechazo no sólo por parte de la sociedad heterosexual sino también homosexual” (Blanco, 2010: 86). Por lo anterior, la significancia y visibilización de su “cuerpo homoerótico y el cuerpo prostibular pasan a ser el cuerpo del delito, del crimen oficializado por el joven proletario (macho), quien se hace instrumento funcional a la dictadura y su lógica” (Llanos, 2004: 84). No obstante lo anterior, la *Loca* se mueve en función de su deseo homoerótico que, por momentos, aunque duela, le ofrece ciertos atisbos de libertad y satisfacción.

La voz de la *Loca*: lenguaje y resistencia

Tras haber caracterizado a la figura de la *Loca*, y sus movimientos dentro de la ciudad, es pertinente centrarse ahora en la voz enunciante, en el narrador y autor de estas crónicas urbanas. Lemebel, por primera vez en la narrativa nacional, configura el universo espacial y discursivo de la *Loca*; entonces cabe preguntar si detrás de ello se encuentra un afán representativo, un interés de hablar por los demás, por aquellos sujetos sin voz⁸ a causa de la triple marginalidad y la clandestinidad al cual los ha replegado el sistema neoliberal que defiende el relato de la ciudad. De hecho, el querer mostrar la

⁷ Lemebel afirma, en la entrevista a Andrea Jeftanovich del año 2000, que “todo devenir minoritario pasa por un devenir mujer”, ahondando la relación entre la minoría mujer y la minoría homosexual.

⁸ Esta afirmación establece abiertamente un nexo entre las características de las crónicas de Lemebel y el género discursivo del testimonio, el cual justamente en el caso latinoamericano había sido leído, entre otras lecturas, desde la praxis política y las dificultades de la representación de un otro oprimido. En Lemebel, hay una cercanía clave con los sujetos que denuncia que no es el caso del antropólogo del testimonio tradicional.

marginalidad de ciertos sujetos en la escritura de la ciudad de Santiago ha sido una de las tantas lecturas que se le han hecho a las crónicas de Lemebel, y que tiene que ver precisamente con la violencia que se ha ejercido sobre “los cuerpos no alineados sexual, social o políticamente” (Araujo, 2004: 264), en el proceso de la transición democrática que preocupaba al país en los inicios de los 90. Ahora bien, este análisis no se centra ni defiende un afán representativo en la escritura de Lemebel, ya que esto implicaría una distancia entre el narrador y los sujetos representados, sino, por el contrario, se afirma una cercanía entre ambos. La agudeza argumental y sutileza verbal con que describe el mundo de las *Loca(s)* no equivale a una mirada representativa de otro; por lo mismo, se puede señalar que la voz enunciante está ahí, no hay distancia puesto que la voz junto con enunciar se enuncia a sí misma. Por ello, corresponde a una “narración que abre un doble movimiento en el que el sujeto se revela a sí mismo mientras desvela los dispositivos histórico-sociales, comenzando por la lengua” (Cangi, 2010: 49). En este sentido, Lemebel no sólo trasluce en las crónicas la vida de las *Loca(s)* en la ciudad neoliberal articulada, sino también mira/habla sobre su propia condición de *Loca* travesti.

En relación a lo anterior, el cronista Lemebel reproduce en su escritura poética el discurso y lenguaje particular de la *Loca*; lenguaje marcado por la efusividad y la exageración, con el frecuente uso de palabras figuradas que refieren a la sexualidad y a los órganos sexuales, sobre todo masculinos, y así hablar de los cuerpos, del encuentro erótico, estableciendo una retórica particular de la sexualidad travesti: “Una danza tribal donde cada quien engancha su carro en el expreso de la medianoche, enrielando la cuncuna que toma su forma en el penetrar y ser penetrado bajo el follaje turbio de los acacios” (Lemebel, 2014: 26). En relación a esto,

En las crónicas de Lemebel este pasado [el dictatorial] está registrado [...] en los cuerpos de los pobres que él lee no con la distancia de un antropólogo sino como seductor o seducido, usando un lenguaje que mezcla la alta cultura, lo cursi [...] con el lenguaje de los barrios en donde había pasado su infancia”. (Franco, 2010: 57)

La palabra barrial y las alusiones *cursi*, asociadas al imaginario melodramático, son un lenguaje compartido entre las *Loca(s)* (60) en su adoración al pene como objeto de deseo y delirio poético (61). Pareciera que la *Loca* necesitara de todos “los registros de emoción excesiva –melodrama, poesía romántica y lírica del bolero” (62-3), “un barroquismo desclosetado” en términos de Monsiváis (2010: 29), para visibilizar una diferencia con respecto del homosexual burgués. Entonces, Pedro Lemebel, como sujeto enunciante, es consciente de una forma de escribir,⁹ una suerte de poética propia: un

⁹ En este punto, cabe mencionar el emblemático manifiesto “Hablo por mi diferencia” del mismo Lemebel expresado en una performance en Santiago de Chile el año 1986.

lenguaje figurado, donde prima el exceso sentimental y lo *cursi*; un sistema de gestos¹⁰ que hace de las prácticas de las *Loca(s)* descritas una bandera ideológica, una forma particular de habitar y hablar sobre la ciudad de modo crítico al sistema neoliberal de la sociedad chilena en los inicios de la transición.

Como se mencionó antes, la crónica en su calidad de género referencial dialoga con la actualidad de un país y se instituye como el espacio propicio para ejercer una crítica a la vida cotidiana. Crítica a la vida cotidiana y a las falsas ilusiones que, en las crónicas de Lemebel, generó la democracia para un grupo que sintió y vivió en carne propia la derrota de una utopía de la integración social (Lemebel: 2014, 35). Crítica que manifiesta cómo los cuerpos y su erótica se exponen ahora como una nueva mercancía en la ciudad moderna del consumo (83). Al mismo tiempo, cómo los sujetos chilenos se encuentran regidos por una sexualidad insatisfecha y abúlica (84), donde el objeto del deseo se encuentra contemplable en toda la ciudad —sólo en calidad de vitrina—, pero donde la satisfacción del deseo se produce individualmente frente a una pantalla fría y en ausencia/distancia del objeto deseado (85). También la confirmación de una ciudad del desdoblaje donde los sujetos viven su homosexualidad en los asientos aterciopelados de un cine céntrico (Lemebel, 2014: 50). Como por último, ese gran afán de blanqueamiento que moviliza a los chilenos que están dispuestos a someter su cabeza a una *Loca* modista en su interés de ser otros “en el laboratorio de encubrimiento social de la peluquería donde el coliza va coloreando su sueño cinematográfico en las ojeras grises de la utopía tercermundista” (103).

Son innumerables las críticas que establece Lemebel junto a su descripción del imaginario colectivo de la *Loca* travesti; alusiones en su escritura poética *cursi* que contienen las marcas de una diferencia ideológica y sexual, y por lo mismo clarifican al lector desde qué posición habla nuestro narrador/cronista. En relación a este componente crítico de la crónica, se puede afirmar que ella pareciera ser el género discursivo que permite evitar y escapar de la red neoliberal (Mateo del Pino, 1998: 18), en la medida que da pie a un discurso del desencanto, y se yergue como resistencia al olvido que ha caracterizado precisamente al discurso neoliberal chileno de la transición y que está directamente relacionado con la dictadura militar en Chile¹¹ (20). Es decir, la crónica en general, y particularmente la de Lemebel, se instituye como medio/escritura esencial de denuncia de las estrategias de poder que

¹⁰ Sistema de gestos, poses y teatralidades que podemos asociar justamente al imaginario melodramático, en este caso, propiamente latinoamericano (Monterde, 1994).

¹¹ Escritura del desencanto que marca también a otros escritores y poetas chilenos de las últimas décadas. Entre ellos, Carmen Berenguer que en su poemario *Naciste Pintada* del año 1999 enuncia poéticamente las nuevas tácticas neoliberales de la dictadura militar, y luego de la transición democrática, para conformar un relato amnésico de la ciudad donde la *loca/lúcida* se instituye como actor principal. Ver Angélica Franken (2013) en *Taller de Letras* n°52.

caracterizan al discurso amnésico de la sociedad chilena en los 90: “[...] Santiago se había convertido en una ciudad de funestos lugares [...] para quienes representaba utopías perdidas, el silencio de la amnesia, una facha hipócrita con la Plaza Italia como centro emblemático de los cambios que estaban borrando el pasado” (Franco, 2010: 57).

Últimas observaciones

Tras indagar en las marcas de la escritura poética del cronista Lemebel vuelve la pregunta sobre si finalmente este cronista da una posible salida o estrategia¹², a la *Loca* que (re) presenta, de este relato urbano escindido. El solo hecho de centrar como sujeto principal de las crónicas a ella, que ya sólo en su cuerpo travestido y en sus actos sociales está rompiendo con la norma al infringir la práctica sexual asignada a su cuerpo (Butler, 2002: 18), se podría leer como una estrategia. Es decir, concebir esta transgresión sexual y social como la base de un nuevo discurso y lugar propio (Certeau, 2000: L). Sin embargo, el mapa urbano que configuran las *Loca(s)* a lo largo de las crónicas, se conforma de espacios articulados por el poder como lugares de esparcimiento (Parque Forestal, barra del estadio) o de tránsito (micro, calles), donde su presencia es siempre vigilada y perturbada, ya que exhibe algo que el ojo ciudadano no quiere ver. La *Loca* de Lemebel no articula un mapa propio, sino que dentro del espacio mismo del poder vigilante configura una ruta del deseo, la “pasión ciudad-anal” (Lemebel, 2014: 165). La utilización de una retórica *cursi* y del exceso que da cuenta precisamente de esta erótica urbana en el errar travesti, configuran esta ciudad posdictatorial, y la lógica de la mercancía que la domina, donde los cuerpos de las *Loca(s)* están sujetos a la oferta y demanda del deseo, es decir, “la loca es cosificada bajo el discurso económico” (Llanos, 2004: 79).

En este sentido, pareciera que la solución que plantea Lemebel a este discurso neoliberal y de poder heteronormativo, que ha replegado a las *Loca(s)* a la demanda del consumo, pero sobre todo a la marginalidad y la muerte —como lo testimonia su última crónica—, es mostrar los trapos sucios de la utopía neoliberal, articular una estética kitsch estridente y grotesca por momentos, y rediseñar un “Santiago travesti” (78). A pesar de que la *Loca* no

¹² Es aquí donde se inserta un personaje importante de la literatura chilena que dialoga directamente con estas crónicas de Pedro Lemebel, que es la figura de la *Loca* articulada por José Donoso en su novela breve *El lugar sin límites* del año 1966. La Manuela tendrá como escenario de su espectáculo o performance, el prostíbulo. La calle es en esa novela reemplazada por el prostíbulo, y el deseo exagerado y homosexual de Manuela se vive en ese espacio reducido, espacio que a veces reúne en sí a todo el pueblo El Olivo. Lo esencial es que el deseo de la Manuela y la Japonesa se convierte en transgresor en la ocasión de la apuesta. El deseo, entonces, significa poder, permite un cambio y se vuelve en el único horizonte posible de una libertad para estas mujeres; libertad que se traduce aquí en la propiedad de la casa de Don Alejo.

genera un mapa urbano de la ciudad expresamente propio, debido a que transita por lugares masivos que el poder ha configurado, sí diseña un imaginario urbano al hacer propios estos espacios, y vivir en ellos su deseo clandestino. Es en relación a esto último que la *Loca*, por medio del deseo, logra subvertir y manipular en cierto grado el poder y sus mecanismos. Entonces, el deseo se convierte en poder: una forma de confrontarse al discurso social blanco, burgués y heterosexual, o por el menos el modo posible de ver un horizonte de libertad y satisfacción. En otras palabras, el deseo en demasía y la posibilidad que éste le ofrece de jugar con las ocasiones que se le presenten en la ciudad, se convierte en la principal táctica de la *Loca* (de Certeau, 2000: L).

Para finalizar, no cabe duda que toda la trayectoria artística de Pedro Lemebel sitúa su narrativa dentro de las más importantes de las últimas décadas en Chile, justamente por su capacidad de combinar el registro del periodismo y de la literatura, del ensayo y la cultura masiva, y moverse por el mundo de la academia y de lo popular con soltura y agudeza crítica. Como afirma Fernando Blanco, “el ofrecer narrativas alternativas a las de la modernidad patriarcal autoritaria [...] es uno de los grandes acierto éticos y estéticos de su propuesta narrativa” (Blanco, 2010: 81); una suerte de ética y estética travesti que observa mejor que un testigo los recovecos y las paradojas de una modernidad trunca. La vía de Lemebel no es sólo la del testimoniante en su condición, también, de marginal y oprimido de los discursos oficiales, sino la del escritor/cronista, es decir, la de la literatura y sus artificios de la realidad. Finalmente, el arte de saber hablar sobre la contingencia de un país no es tarea fácil y qué mejor modo que hacerlo por medio del género de la crónica que dialoga con la modernidad, e incluso con la modernidad latinoamericana tardía que sufren las *Loca(s)* en su intento de crear una otra ciudad regida por el deseo.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Ignacio (2009), *Novela y nación en el siglo XX chileno. Ficción e identidad*. Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- ARAUJO, Kathya (2004), “Reseña: *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*” en *Taller de Letras*, nº 35, pp. 263-268.
- BERENGUER, Carmen (1999), *Naciste Pintada*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- BERMAN, Marshall (2006), *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México DF, Siglo XXI Editores.

- BLANCO, Fernando (2010), "De los ideales colectivos al sentimentalismo de la primera persona" en Blanco, Fernando; Poblete, Juan (eds.), *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, pp. 71-98. <https://www.academia.edu/8582027/Desd%C3%A9n_al_Infortunio>
- BUTLER, Judith (2002), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires, Paidós.
- CANGI, Adrián (2010), "La cigarra no es un bicho" en Blanco, Fernando; Poblete, Juan (eds.), *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, pp. 45-55. <https://www.academia.edu/8582027/Desd%C3%A9n_al_Infortunio>
- CARREÑO, Rubí (2007), *Leche amarga: violencia y erotismo en la narrativa chilena del siglo XX*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- CERTEAU, Michel de (2000), *La invención de lo cotidiano. I Artes de Hacer*. Trad. Alejandro Pescador. México DF, Universidad Iberoamericana.
- DONOSO, Jaime (2005), "Comunidad y homoerotismo: la transgresión y la política en la crónica de Lemebel" en *Taller de Letras*, nº 36, pp.73-96.
- FRANCO, Jean (2010), "Pedro Lemebel. El perpetuo enamorado" en Blanco, Fernando; Poblete, Juan (eds.), *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, pp. 57-64. <https://www.academia.edu/8582027/Desd%C3%A9n_al_Infortunio>
- FRANKEN, Angélica (2013), "Un relato amnésico sobre la ciudad en Naciste Pintada (1999) de Carmen Berenguer" en *Taller de Letras*, nº53, pp.163-175.
- FOUCAULT, Michel (1999), *Estrategias de poder*. Trad. Julia Varela y Fernando Álvarez. Buenos Aires, Paidós.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1999), *Imaginario urbanos*. Buenos Aires, Eudeba.
- JEFTANOVICH, Andrea (2000), "Entrevista: "Pedro Lemebel. El Cronista de los márgenes"" <<http://www.letras.s5.com/lemebel50.htm>> (10 de abril, 2015).
- LEFEBVRE, Henri (1980), *La revolución urbana*. Trad. Mario Nolla. Madrid, Alianza Editorial.
- LEMEBEL, Pedro (2014), *La esquina es mi corazón*. Santiago de Chile, Seix Barral.
- LLANOS, Bernardita (2004), "Masculinidad, estado y violencia en la ciudad neoliberal" en Fernando, Blanco (ed.), *Reinas de otro cielo: modernidad y autoritarismos en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago, LOM, pp.75-113.
- LIZAMA, Jaime (2007), *La ciudad fragmentada. Espacio público, errancia y vida cotidiana*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.
- MASIELLO, Francine (2010), "Por qué leer a Pedro Lemebel" en Blanco, Fernando; Poblete, Juan (eds.), *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y*

- público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, pp. 65-70.
<https://www.academia.edu/8582027/Desd%C3%A9n_al_Infortunio>.
- MATEO DEL PINO, Ángeles (1998), “Chile, una *loca* geografía o las crónicas de Lemebel” en *Hispanamérica*, n°80/81, pp.17-28.
- MONGIN, Olivier (2006), *La condición urbana. La ciudad a la hora de la mundialización*. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires, Paidós.
- MONSIVÁIS, Carlos (2010), ““Yo no concebía cómo se escribía en tu mundo raro” o del barroco desclosetado” en Blanco, Fernando; Poblete, Juan (eds.), *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, pp. 29-44.
<https://www.academia.edu/8582027/Desd%C3%A9n_al_Infortunio>.
- MONTERDE, José Enrique, (1994) “Dossier: Melodrama”. *Dirigido por*, n° 223, pp. 50-67.
- MORALES, Leonidas (2001), *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- MOULIÁN, Tomás (2002), *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago de Chile, LOM.
- POBLETE, Juan (2013), “Las fronteras internas en la ciudad de Santiago: Lemebel” en Sepúlveda, Magda (ed), *Chile urbano: la ciudad en la literatura y el cine*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, pp. 76-92.
- ROTKER, Susana (1992), *La invención de la crónica*. Argentina, Ediciones Letras Buena.
- SEPÚLVEDA, Magda (2013), *Chile urbano: la ciudad en la literatura y el cine*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- SILVA, Armando (2000), *Imaginarios urbanos: Bogotá y Sao Paulo*. Bogotá, Tercer Mundo Editores.

* María Angélica Franken Osorio es candidata a Doctor en Literatura chilena e hispanoamericana de la Universidad de Chile (2012-2016). El borrador central de este trabajo fue elaborado en el seminario de Teorías Culturales, dictado por el profesor invitado Leonidas Morales cuando cursaba el Magíster en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, el año 2009. Fue presentado también en las Jornadas de Estudiantes de Posgrado de la PUC el 2010.