



Universidad de Concepción

Dirección de Postgrado

Facultad de Humanidades y Arte- Programa de Magíster en Literaturas Hispánicas

“Escamoteando la vigilancia del discurso”: transgresión y homosexualidad en *El fuego secreto* de Fernando Vallejo y *Loco afán. Crónicas de sidario* de Pedro Lemebel

Tesis para optar al grado Magíster en Literaturas Hispánicas

Patricio Armando Torres Ceballos
Concepción-Chile
2015

Profesora Guía: Dra. María Luisa Martínez Muñoz
Departamento de Español, Facultad de Humanidades y Arte
Universidad de Concepción

Índice

1. Introducción	3
2. Recepción Crítica	8
3. “Aprendo la lengua patriarcal para maldecirla”: transgresión y textualización del mal	24
4. “En la evocación de la vida se me atraviesa la muerte”: ingreso de hombres infames al espacio textual	52
5. Conclusiones	85
6. Referencias bibliográficas	91



*Pude haber escrito como la gente y tener una letra preciosa,
clarita, clarita como el agua que corre por los ríos del sur.
Pero la urbe me hizo mal, la calle me maltrató, y el sexo con
hache me escupió el esfínter.*

Pedro Lemebel



1. Introducción

En *El fuego secreto* de Fernando Vallejo y *Loco afán. Crónicas de sidario* de Pedro Lemebel la escritura es un arma que combate los poderes dominantes, materializa el mal a través de diferentes figuraciones y devela lo abyecto al iluminar siempre las zonas más oscuras y periféricas. Las obras de ambos escritores son un delirio crítico, irónico, repetitivo, hiperbólico, contradictorio y, por sobre todo, transgresivo. Escrituras en las que el mal se presenta a nivel discursivo a través de una narración desafiante, crítica e iracunda que ataca y vilipendia toda forma de poder. La escritura de Vallejo se destaca por atacar a cualquier entidad cubierta de poder y la de Lemebel revela lo que para muchos debe permanecer oculto o en silencio, nominando el mal sin reparo alguno y ejerciéndolo a nivel lingüístico. Razón por la que ambos autores son portavoces del mal en una época en la que éste se ha escabullido e higienizado, desplegándolo en sus escrituras gracias a la utilización de los rasgos propios de la lengua oral.

En estas obras, además, se textualizan acciones ejecutadas por personajes homosexuales y travestis, ingresando de esta forma la vida de sujetos minoritarios al discurso literario. En *Loco Afán. Crónicas de Sidario* se presenta la vida del mundo travesti contagiado de VIH durante y después del régimen militar, lo que convierte a estas crónicas en relatos de deseo y muerte. Y en *El fuego secreto* se textualizan las experiencias de juventud del narrador en el mundo gay colombiano, ingresando también personajes travestis a la esfera de acción literaria. Todos se dejan llevar por el deseo en estas obras, lo que precipita a sus personajes a la muerte debido a las figuraciones del mal que dominan los espacios en las que se contextualizan. De esta manera, la literatura se transforma en un

espacio en el que prolifera el mal y en el que se ilumina la vida de personajes oscuros impulsados por un deseo que los condena inexorablemente hacia la muerte, presentando así dos perspectivas diferentes de un amor incomprendido. Y es que el amor es el factor más transgresivo en las escrituras de Lemebel y Vallejo, ya que la del chileno está dirigida hacia el travesti prostituto y seropositivo y en la escritura del colombiano el encuentro con el prójimo se produce con un otro animal.

El objetivo general de esta investigación es analizar cómo se presenta el mal y la homosexualidad en las obras de estos controvertidos escritores latinoamericanos, quienes develan zonas que pocos se han atrevido a explicitar, presentan una política de la heterogeneidad sexual y transgreden los límites impuestos por la sociedad. Es decir, el propósito de este trabajo es contrastar y evidenciar la forma en la que se materializa el mal y la homosexualidad en *El fuego secreto* de Fernando Vallejo y *Loco afán. Crónicas de sidario* de Pedro Lemebel.

Uno de los objetivos específicos de esta investigación es analizar, a partir de conceptualizaciones teóricas atinentes, la relación entre literatura, mal y homosexualidad, patentizando cómo la literatura se puebla de conceptos como travestismo, homosexualidad, SIDA, etc. Para esto será necesario analizar el panorama de la narrativa latinoamericana y el contexto en el que se produce, haciendo hincapié en los autores ya mencionados. También será preciso revisar las diferentes obras universales y latinoamericanas que han abordado la temática homosexual, lo que permitirá describir el panorama actual de la narrativa latinoamericana respecto del tema, los contextos en que ésta se produce y las características transversales de ésta.

Las motivaciones que llevan a esta investigación radican en el interés de relacionar la escritura de estos dos controvertidos escritores latinoamericanos cuyas obras en apariencia son análogas, ya que se destacan por ser narraciones corrosivas que critican el entramado de poder y por textualizar abiertamente la homosexualidad; sin embargo, y pese a dichas similitudes, las escrituras de Vallejo y Lemebel se diferencian en la perspectiva que éstas adoptan para desplegar sus narraciones y en la tendencia, por una parte de la crítica, de centrarse más en los aspectos controversiales de los autores que en sus textos.

A partir de los objetivos se ha seleccionado un marco teórico atingente que abarque cada uno de los problemas que se desarrollarán en esta investigación. Respecto de la textualización del mal en *El fuego secreto y Loco afán. Crónicas de sidario*, se utilizará *La literatura y el mal* de Georges Bataille, texto clave para dilucidar la tematización del mal en dichas obras, lo que supone la presencia de una hipermoralidad por parte los escritores que lo develan y, además, cómo el mal se relaciona con el imperio de la infancia, específicamente en la obra del colombiano. En este mismo sentido, se ocupará lo propuesto por Baudrillard en su texto *La transparencia del mal* para corroborar que el mal en las escrituras de estos autores no se ha escabullido ni higienizado, sino que se nombra de manera directa. También se usará el texto *Ira y tiempo* de Peter Sloterdijk para plantear que el mal en la escrituras de Lemebel y Vallejo se encuentra textualizado principalmente a través de la ira, la que surge como una forma de resistir los designios del poder.

Para estudiar el ingreso de personajes homosexuales y travestis contagiados de VIH al espacio textual se utilizará lo propuesto en *La vida de hombres infames* de Michel Foucault, texto en el que se expone cómo se comienza a iluminar la vida de hombres

oscuros y alejados de toda gloria en la literatura, relegando la figura clásica del héroe noble y virtuoso al olvido. En esta misma línea se empleará el texto *Mil mesetas* de Deleuze y Guattari para analizar la figura del travesti y los devenires que ésta desencadena. Para examinar la tematización del SIDA y las relaciones que surgen a partir de éste, se utilizará *El sida y sus metáforas* de Susan Sontag, y *Vigilar y castigar* de Foucault, comprendiendo el VIH como un síndrome análogo a la peste. Por último, se empleará *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* de Mijail Bajtin para abordar *Loco afán. Crónicas de sidario* y *El fuego secreto* como ficciones tejidas en torno al carnaval y cómo el travestismo es una manera de adoptar un estilo de vida carnavalesco. Cabe mencionar que se utilizarán otros textos teóricos como aportes auxiliares y complementarios a los textos ya mencionados.

Los objetos de estudio de esta investigación, como ya se mencionó, son la novela *El fuego secreto* (1986) de Fernando Vallejo y *Loco afán. Crónicas de Sidario* (1996) de Pedro Lemebel. La lectura de estos textos será guiada por los paradigmas homosexualidad y transgresión, a partir de los que surgirán diversos problemas que enriquecerán el análisis. La relación de dichos paradigmas con las obras escogidas se efectuará a partir de conceptualizaciones teóricas atingentes. Además se evidenciará cómo se presenta cada problema en ambas obras, explicitando las diferencias y similitudes entre éstas, y se analizará el panorama narrativo latinoamericano y el contexto en el que se producen los textos en estudio. También se revisará la crítica que haya utilizado como objeto de estudio las obras narrativas escogidas o la escritura de dichos autores para establecer cómo éstas se han abordado críticamente y en qué puntos los trabajos críticos difieren o están en concordancia con esta investigación, recurriendo a éstos cuando sea necesario.

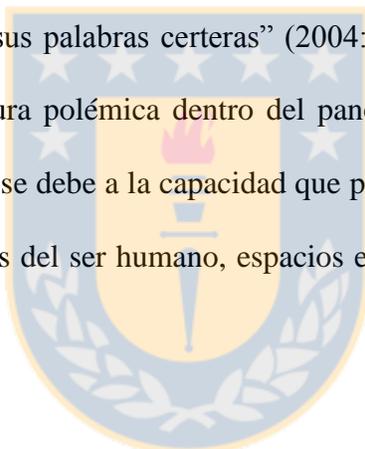
En la primera parte de esta investigación se revisarán los trabajos críticos más destacados que estudian y analizan las escrituras de Pedro Lemebel y Fernando Vallejo. Las investigaciones en torno a la escritura del colombiano se centran principalmente en *La virgen de los sicarios* y en *El desbarrancadero*, por lo que será necesario recurrir a otros textos críticos que analicen su obra como un conjunto o a los trabajos más destacados respecto de las obras de Vallejo. Debido a la magnitud de trabajos y variedad de perspectivas de los textos críticos que abordan *Loco afán. Crónicas de sidario* de Pedro Lemebel, se revisarán los textos más pertinentes y significativos para la investigación.

La segunda parte de esta tesis corresponde al análisis y se divide en dos partes. La primera abordará cómo se tematiza el mal en las escrituras de Fernando Vallejo y Pedro Lemebel. Y en la segunda parte del análisis se estudiará el ingreso de personajes homosexuales y travestis en el discurso literario, abarcando temas y problemáticas que surgen a partir de la investigación de dichos personajes.

Esta tesis fue financiada por la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT) y fue realizada dentro del marco del Proyecto de Iniciación en Investigación N°11130365 del Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico: “Literatura, violencia y muerte en la escritura de Fernando Vallejo” (investigadora responsable: María Luisa Martínez Muñoz).

2. Recepción crítica

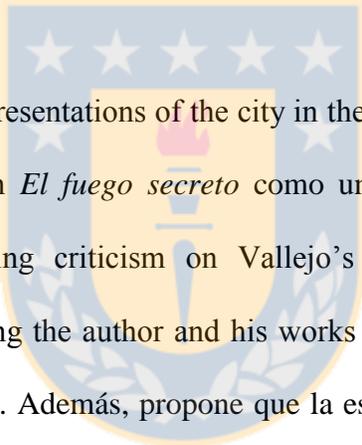
En el contexto de la literatura latinoamericana contemporánea, tanto Vallejo¹ como Lemebel² son éxitos editoriales; provocan el interés de la crítica, del público y entre sus pares. Las obras de ambos han sido traducidas a diferentes idiomas y han derivado al cine o al teatro. La escritura de Vallejo es considerada como una de las más desafiantes escrituras del período post-Boom en Latinoamérica, mientras que Lemebel era considerado por Roberto Bolaño como “uno de los escritores más brillantes de Chile [...] Travestido, militante, tercermundista, anarquista, mapuche de adopción, vilipendiado por un establishment que no soporta sus palabras certeras” (2004: 76). Sin lugar a dudas, ambos autores representan una escritura polémica dentro del panorama literario latinoamericano actual y el interés que suscitan se debe a la capacidad que poseen de develar en su escritura las zonas más oscuras y hondas del ser humano, espacios en los que casi nadie se atreve a ingresar.



¹ Fernando Vallejo (1942) nació en Medellín, Colombia. Biólogo, cineasta, gramático y escritor. Estudió Filosofía y Letras en Bogotá y Dirección de cine en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma. Se nacionalizó mexicano en el 2007, país en el que ha dirigido tres películas y ha escrito la mayoría de sus obras. Entre sus novelas se encuentra la serie de obras autobiográficas, titulada *El río del tiempo*, compuesta por: *Los días azules* (1985), *El fuego secreto* (1986), *Los caminos a Roma* (1988), *Años de indulgencia* (1989) y *Entre fantasmas* (1993). También es autor de *La Virgen de los sicarios* (1994), *El desbarrancadero* (2001), *La rambla paralela* (2002), *Mi hermano el alcalde* (2004), *El don de la vida* (2010) y *Casablanca la bella* (2013).

² Pedro Lemebel nació en Santiago de Chile, en 1955. Es escritor y artista visual. En 1987, junto a Francisco Casas, forma el colectivo de arte Yeguas del Apocalipsis, que realiza un extenso trabajo plástico en performance, fotografía, video e instalaciones. Lemebel ha publicado ocho libros de crónicas a la fecha: *La esquina es mi corazón* (1995), *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996), *De perlas y cicatrices* (1998), *Zanjón de la Aguada* (2003), *Adiós mariquita linda* (2005), *Serenata cafiola* (2008), *Háblame de amores* (2012) y la antología *Poco hombre* (2013). Enriquecen su producción la novela *Tengo miedo torero* (2001) y la colección de relatos *Incontables* (1986).

La crítica en el caso de Vallejo se ha centrado principalmente en los espacios apocalípticos que dominan su obra y en el carácter hiperbólico de su narrativa. El intento por parte de la crítica de ahondar en el carácter autobiográfico de la narrativa de Vallejo y las polémicas que suscitan sus textos ha configurado un estudio que desplaza el valor poético de su obra. *La virgen los sicarios* es una de las obras favoritas de la crítica y quizás una de las novelas más estudiadas de Vallejo, mientras que *El fuego secreto* parece tener menos impacto en la recepción del texto. Por eso se tendrá que recurrir en este análisis a los textos críticos más importantes sobre la escritura de Vallejo o a los que aborden de manera global las obras de éste.



El trabajo titulado “Representations of the city in the narrative of Fernando Vallejo” de Rory O’Byren se centra en *El fuego secreto* como uno de los objetos de estudio y plantea que “the scant existing criticism on Vallejo’s writing frequently resorts to ‘pathological’ readings, accusing the author and his works of everything from sexism and racism to fascism” (2010: 195). Además, propone que la escritura del colombiano explora las intersecciones entre el contexto histórico, el contexto de producción de sus novelas y la subjetividad, materializada en la maduración o crecimiento de la voz narrativa. Voz que pertenece a un sujeto perturbado pero, a la vez, acostumbrado a desarrollarse en un espacio en el que la violencia adopta diferentes figuraciones. El trabajo de O’Byren intenta centrarse en la textura urbana de las novelas de Vallejo, buscando comprobar la inseparabilidad del sujeto con el espacio social. O’Byren plantea que la representación de la ciudad en las novelas de Vallejo estaría mediada por la memoria, el deseo y la posición cultural; sin embargo, sus narradores siempre utilizan máscaras y posturas que enfatizan el carácter ficticio de sus novelas. El artículo de O’Byren, entonces, configura una reflexión

respecto de la autonomía de la ficción y de la presión que ejerce la realidad sobre la literatura. En la escritura de Vallejo operan dos niveles para representar Colombia. En uno el narrador habla de entidades abstractas como Medellín, mientras que en el otro la voz narrativa forma parte de dichas entidades... es decir, Medellín como una realidad en la que el sujeto se funde con el espacio. Además, en sus novelas se realiza una lectura del espacio desde la altura, lugar en el que el narrador explicita su posición, se distancia del otro y obtiene un conocimiento del espacio y, por lo tanto, un poder. Pese a que en *El fuego secreto* el protagonista abandona la altura para entregarse al contacto con los otros, dicho salto sólo es parcial y el objetivo de ese intento de identificación sería una representación casi teatral de lo que es reprobado. Actos que demostrarían el rechazo hacia el otro en las narraciones del colombiano. La representación de la ciudad en la escritura de Vallejo sería, entonces, un intento de cartografiar la posición del sujeto y del otro. Una tentativa de textualizar las diferencias sociales a través de las relaciones sexuales que el narrador establece con sujetos marginales, reproduciendo por medio de éstas una imaginación urbana.

Otro trabajo utilizado en esta investigación es el realizado por Adriana Astutti, llamado “Odiar la patria y aborrecer la madre: Fernando Vallejo”, en el que se analiza la escritura del colombiano como un intento de encauzar los ríos de la memoria en un presente degradado. En este sentido, *Los días azules* y *El fuego secreto* constituyen las novelas en las que se narran la infancia y adolescencia en Medellín. Astutti propone, además, la idea de que la configuración de la escritura de Vallejo estaría fundada en los rechazos, no en las derrotas. El odio por Colombia y su madre, entonces, sería una forma de reafirmarse: “Ésas parecen ser las condiciones para poder inventarse una patria en la infancia e inventarle a la

lengua materna una lengua nueva” (Astutti, 2003: 12) que fluctúe entre lo nuevo, lo olvidado y la memoria. También es posible evidenciar en sus obras ciertas características recurrentes que permitirían definir a Vallejo como un conservador, por ejemplo la nostalgia, el repudio por el pueblo, el miedo a la degradación de la lengua y a la explosión demográfica. Estas características se contraponen a la explicitación del deseo homosexual y al odio por las instituciones sagradas. Es decir, es posible pensar en un Vallejo conservador a partir de los contenidos de sus novelas; sin embargo, a partir de la materialidad de su escritura, la narrativa del colombiano es sumamente transgresora. Narraciones que se mezclan con la corriente de la oralidad: “Ahí está todo su valor de verdad. No en la reproducción más o menos realista de la vida en Medellín o donde fuera, ni en el ajuste más o menos exacto de los hechos que narra con los de su vida personal, sino en la búsqueda persistente de una lengua que, ‘atropellando el idioma’, haga brotar la oralidad, una sintaxis oral para el relato” (Astutti, 2003: 15). Abominar a la patria y detestar a la madre se presentan en Vallejo como una necesidad para que pulule la lengua materna, y así dar espacio al acontecimiento de ésta, sumergiéndose en el pasado para encontrar el porvenir.

Otro texto crítico destacado es el realizado por Alejandro Herrero-Olaizola, titulado “Se vende Colombia, un país de delirio: El mercado literario global y la narrativa colombiana reciente”, en el que se analizan las novelas colombianas más exitosas del último tiempo, las que, además, se encargan de textualizar “las penurias sociales latinoamericanas y ofrecer personajes marginales aptos para el consumo masivo” (Herrero-Olaizola, 2007: 43). Entre éstas se encuentran *Rosario Tijeras* de Jorge Franco, *Satanás* de Mario Mendoza, *Delirio* de Laura Restrepo y *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, obras que comercializan las periferias y generan una exotización de la realidad

colombiana. Estos textos presentan un espacio que exhibe una variedad de seres marginales de los que el lector disfruta voyeurísticamente observándolos en el contexto degradado que los rodea. De ahí que no sea producto del azar que un grupo de escritores colombianos sean los principales vendedores de las periferias latinoamericanas, dando paso a narraciones de carácter social y a las figuraciones de la violencia que acaecen en Colombia, situando sus obras en Medellín, la ciudad maldita, delirante, demoníaca y demente: “La narrativa colombiana reciente se asienta en el mercado literario como un best-seller divulgativo global de dichos males. Es, precisamente, la narrativa colombiana de más éxito comercial la que se relaciona de modo más directo con la violencia, las FARC, el narcotráfico, sus sicarios/as y personajes delirantes” (Herrero-Olaziola, 2007: 44). Respecto de Vallejo se identifica a éste como el buque insignia de dicho fenómeno editorial, cuyas obras proyectan un país caótico plagado de asesinos y muertos. Razón por la que sus narradores buscan un espacio hospitalario en la memoria para evadir las figuraciones de la violencia y la cruda realidad colombiana; sin embargo, y pese a que éstos –y el propio escritor- abandonen Colombia, las novelas de Vallejo se expresan constantemente contra la realidad de dicho país, yuxtaponiendo la memoria con los desplazamientos. Es importante destacar la calidad de los textos de los nuevos escritores colombianos, razón que permite y explica la rápida comercialización de sus obras.

Un cuarto trabajo crítico atinente para esta investigación es el realizado por Pablo Montoya, llamado “Fernando Vallejo: demoliciones de un reaccionario”, en el que se revisan algunas perspectivas adoptadas por parte de la crítica literaria respecto de la narrativa de Vallejo, las que glorifican la prosa vallejana; sin embargo, no toman en cuenta el carácter reaccionario que la sustenta ni ahondan en su trasfondo repulsivo. Según

Montoya, los escritores reaccionarios son seres resentidos e iracundos que se oponen al progreso y expresan una amargura cotidiana. Éstos son sujetos que se oponen al entramado social y a los resultados positivos de éste, y cuyo único propósito pareciera ser desarticular las estructuras de poder. La materialización de sus ataques se presenta por medio de la diatriba, que es la elaboración de una cantaleta redundante, irónica y corrosiva. También existe en las obras de Vallejo un fuerte carácter autobiográfico y una férrea conexión con la realidad social de Colombia, tornando casi imposible la tarea de separar la figura del escritor de la del narrador, entidades que se funden en la escritura del autor de *El fuego secreto*. Lo que predomina en la prosa de Vallejo, al igual que en la escritura de Louis-Ferdinand Céline, es la emoción por sobre las ideas, pero la primera se nutre de estas últimas. Este estilo alcanza su apogeo en *El desbarrancadero* y *La virgen de los sicarios*, previo al largo trabajo que significó la escritura de las cinco novelas que componen *El río del tiempo*, y que se perfecciona por medio del empleo de las lenguas populares antioqueñas. Estos lenguajes sirven de base para la prosa del colombiano y le permiten desplegar una narración delirante, exuberante y violenta que se arraiga de la literatura de Antioquia. Luis Montoya, al igual que los críticos de los textos anteriores, se refiere al período de la infancia como el paraíso perdido que Vallejo intenta reconstruir en sus obras pero, a la vez, existe en éstas un intento violento de desarticular los valores de esa Antioquia aristocrática, materializada en la finca Santa Anita. En otros términos, existe un doble movimiento perteneciente a una sensibilidad que se derrumba frente a la nostalgia que surge en un presente devastado. Vallejo se aferra en sus obras a la ira que le provoca la nostalgia por lo que se pierde de manera inexorable; añoranza por la infancia marcada por el orden arcaico de un sistema matriarcal saturado de amor, por el que siente nostalgia y, al unísono, reniega. De esta manera, las novelas de Vallejo textualizan los derrumbes y las

figuraciones de la violencia presente en Colombia y se traducen en una prosa nostálgica que también posee una fuerza destructora, producto de la violencia colombiana. Vallejo se posiciona como un escritor maldito que cede ante la seducción del mal, la que lo lleva al nihilismo, burlándose algunas veces de actos verdaderamente solidarios; desencanto que se puede abordar como una figuración irónica y nostálgica de la esperanza.

Un último trabajo revelador para esta investigación es el realizado por José Manuel Camacho, titulado “El narcotremendismo literario de Fernando Vallejo. La religión de la violencia en *La virgen de los sicarios*”. Camacho describe a Vallejo como un escritor controvertido y provocador que ataca a cualquier entidad que esté recubierta de poder, por lo que se ha transformado por mérito propio en un escritor maldito. Camacho plantea que la narrativa de Vallejo es irreverente y corrosiva hasta el límite de desarticular todo y derrumbar las figuras heroicas (el poder eclesiástico, el poder político, etc.) y elevar las cualidades de la homosexualidad, invirtiendo la característica masculinidad de los sicarios. Camacho también relaciona el estilo literario que surgió después de la Guerra Civil Española, conocido como tremendismo, con la prosa hiperbólica de Fernando Vallejo, la que nace como respuesta al cataclismo que produjo el narcotráfico en Colombia, y plantea que un escritor tremendista presenta una realidad violenta mirada desde una posición pesimista que exagera la miseria de la cotidianidad. Escritores como Vallejo convierten la vida diaria en una realidad monstruosa, sustituyendo los valores y grandezas de antaño por la infamia y la suciedad del presente. En otras palabras, la escritura del colombiano es una forma de reaccionar frente a los desastres provocados por el narcotráfico, por ejemplo la cuantiosa cifra de muertos víctimas de éste, la impunidad con la que opera, la inseguridad social como estilo de vida, etc. De esta manera, la literatura se comenzó a

poblar de sujetos pertenecientes al mundo *narco* como los sicarios, jefes de carteles, paramilitares, guerrilleros, entre otros, recreando la violencia que aqueja dicho país como una forma de despertar la consciencia. De ahí que el estilo literario que se originó después de la Guerra Civil Española tome en el contexto colombiano el nombre de *narcotremendismo*, que configura una manera de abordar las figuraciones del mal.

Violencia, nostalgia y diatriba son los aspectos recurrentes en los que se detienen las investigaciones que utilizan la escritura de Fernando Vallejo como objeto de estudio. La suya es una escritura cáustica que vilipendia y critica toda entidad revestida de poder, por medio de la utilización de la diatriba. Sus narraciones están cargadas de impulsos destructores que son producto de la violencia en la que se inserta Colombia; es decir, la voz narrativa no lucha contra las figuraciones de la violencia, sino que la reproduce de forma tremendista, textualizando un país víctima del narcotráfico en el que reinan los hechos ilícitos y donde la miseria abunda. Vallejo convierte Medellín en una ciudad bestial y transforma todo lo bueno en la degradación producida por el narcotráfico, ingresando y comercializando la vida de los márgenes de la ciudad maldita en sus novelas. Se produce así una conexión con la realidad social y autobiográfica que se presenta como una forma de escapar del caótico presente a través de los recuerdos, nostalgia que se actualiza en medio de un presente degradado; es decir, Vallejo en sus narraciones se vale de la cólera producida por la nostalgia del inexorable paso del tiempo y las pérdidas que esto supone, razón por la que su diatriba iracunda se puede entender como una figuración de la esperanza.

En el caso de Lemebel, la crítica es más amplia y heterogénea. La mayoría de las investigaciones realizadas en torno a la escritura del chileno provienen del extranjero, especialmente de Norteamérica. Los primeros textos críticos respecto de sus obras datan desde la segunda mitad de la década de los noventa y, desde ese entonces, las investigaciones que utilizan como objeto de estudio las crónicas y la novela del chileno son numerosas. Por esta razón sólo se hará referencia a los trabajos más atingentes para esta investigación; es decir, trabajos que analicen la muerte, el travestismo, el deseo, la homosexualidad y la problemática del SIDA en la escritura del chileno.

Uno de los primeros investigadores en interesarse por la obra de Lemebel es Fernando Blanco, quien en el año 1995 publicó el trabajo “Escrito en el cuerpo: el sujeto homosexual, un efecto discursivo”. Además editó en el año 2004 el primer libro crítico sobre la obra del chileno, *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*, y coeditó en el año 2010 un segundo texto de trabajos críticos que abordan la escritura del cronista, titulado *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*, libro que contiene trece artículos destacados entre los que se encuentra un trabajo de Blanco, llamado “De los ideales colectivos al sentimentalismo de la primera persona”. Blanco plantea en este último que el cronista no sólo atestigua las diversas maneras en el que la sociedad ha resemantizado “los parámetros para las constitución del lazo social y sus relaciones intersubjetivas, tanto en la esfera pública como en la privada, sino que también la incapacidad de una rearticulación cultural para la civilidad homosexual en el Chile de la post-democracia” (2010: 71). Se evidencia, a partir del cuarto libro de crónicas de Lemebel, un cambio en la voz narrativa que difiere de la de los tres primeros libros de crónicas, en los que el narrador era un sujeto revolucionario que

demandaba justicia por una colectividad de víctimas del SIDA y la Dictadura. Dicha transformación se refleja en la postura personal y autobiográfica que adopta después el sujeto, en el que “se entrecruzan el ideal del artista-intelectual-revolucionario con el ideal individual del reconocimiento público dictado por la biografía de mercado” (Blanco, 2010: 72-73). Es así como la voz narrativa de *Loco afán. Crónicas de sidario* se aleja de la posición adoptada en las obras posteriores de Lemebel, porque en dicho libro de crónicas se devela un lado desconocido de la memoria chilena, yuxtaponiendo al unísono, de manera única, los estragos causados por el VIH y la Dictadura: “A lo largo de la siguiente veintena de textos de esta arpillera memorial remendada con las hilachas de los moribundos, Lemebel repasa las estrategias de resistencia de los homosexuales, seropositivos y de los enfermos terminales dentro de la lógica perversa de fantasear un futuro sin futuro para las comunidades travestis” (Blanco, 2010: 74). *Loco afán*, entonces, configura la primera obra literaria en Chile en el que el VIH es radiografiado desde un punto de vista cultural como una catástrofe social. De esta manera, el narrador del chileno se ha desvinculado paulatinamente de las problemáticas colectivas, marcando una distancia como un escritor reconocido que no existía en sus primeras obras y pasando de ser un portavoz de las minorías o víctimas a posicionarse como figura pública consagrada.

En el mismo texto de críticas coeditado por Blanco se puede encontrar el trabajo “Inestable equilibrio: entre el deseo y la muerte. El mismo, el mismo loco afán” de Ángeles Mateo del Pino, quien postula que la textualización del SIDA no sólo pone énfasis en el síndrome mismo, sino que también en el contexto socio-político-cultural en el que se ingresa, conectando de esta forma SIDA, neoliberalismo y Dictadura. Tríada que se desarrolla en el libro de crónicas gracias a la ironía con la que Lemebel confronta la muerte,

presentando así una denuncia social/colectiva de los cuerpos sitiados por la Dictadura y una demanda sexual/personal de los cuerpos sidados. “Aunque de igual manera este autor nos permite descifrar un nuevo mal que hace acto de presencia en los noventa y sigue vigente en nuestros días, el neoliberalismo o utopía liberal que, como los anteriores, funciona como una forma de colonización por el contagio” (Mateo del Pino, 2010: 230). Es más, el chileno asocia el VIH con la Dictadura, ligando esa pulsión mortuoria a lo socioeconómico; es decir, “contrapone las pequeñas historias y las grandes epopeyas, los destinos minoritarios y las políticas del mercado” (Mateo del Pino, 2010: 238) que en el contexto neoliberal están destinadas a ser problemas que afectan a todos. La escritura de Lemebel reúne el sarcasmo y la tragedia, reflejando el lenguaje de las minorías sexuales con el objetivo de denunciar la desigualdad en Chile como una forma de violencia. Es así como el sufrimiento y la memoria se proyectan en las *locas* de Lemebel.

Un tercer análisis crítico, presente también en *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel* y atingente a esta investigación, es el trabajo realizado por Diana Palaversich, el que se titula “El cuerpo agredido de la homosexualidad proletaria y *Loco afán* de Pedro Lemebel”. En éste se propone la idea de que el libro de crónicas muestra un Santiago desconocido y atestado de seres marginales, construyendo de esta forma un mapa que difiere al diseñado por el resto de los escritores chilenos. A partir de esto, Palaversich se propone analizar “algunos aspectos claves de la postura de Lemebel, los cuales, en su conjunto, constituyen gérmenes de un manifiesto homosexual proletario latinoamericano en nítida oposición al discurso gay norteamericano” (2010: 246). Manifiesto que posee dos dimensiones: uno sexual que resiste el disciplinamiento por medio de la imagen del gay importada desde Norteamérica y otro

político, que crítica el problema de las clases sociales y el imperialismo cultural que presiona sobre las subjetividades homosexuales latinoamericanas. Lemebel bosqueja en sus crónicas el lado B de la realidad oficial, develando todo lo que subvierte el orden sexual y social; interés que lo transforma en un escritor cercano a la literatura testimonial y reaccionaria de los años setenta y ochenta. La perspectiva que adopta el chileno respecto de la homosexualidad es una posición anticolonialista, “en cuanto se trata de la defensa de una cultura mariposa local, o desde otra, como retrógrada, porque se trata de la defensa del llamado modelo latino de homosexualidad” (Palaversich, 2010: 248). Es esa posición antigay la que le da el carácter subversivo a la prosa de Lemebel, escribiendo desde un espacio definido como políticamente incorrecto. En este sentido, *Loco afán* configura un libro que ingresa la homosexualidad a la esfera política y defiende la identidad de las subjetividades homosexuales latinoamericanas, intentando exacerbar la diferencia en un contexto en el que todo se ha normalizado.

Otro trabajo importante para esta investigación es el denominado “El SIDA en la literatura latinoamericana: prácticas discursivas e imaginarios identitarios” de Andrea Kottow, en el que se analiza la presencia del SIDA en *Salón de belleza* de Bellatín, *El desbarrancadero* de Vallejo y *Loco Afán. Crónicas de sidario* de Lemebel, obras que “muestran cómo tratar discursivamente esta enfermedad se ha vinculado con la reflexión acerca de normatividades, límites y poder. La enfermedad, asociada a determinados comportamientos y prácticas sexuales, sirve a los autores estudiados para hacer visibles mecanismos de exclusión [ligados a] ciertas formas de vivenciar la sexualidad, el deseo y el goce” (Kottow, 2010: 257). Respecto de *Loco afán*, Kottow plantea que en el libro de crónicas se reúnen relatos que abordan la homosexualidad y el arribo del SIDA a Chile

contextualizados de manera temporal en el período de transición política. Los travestis y los homosexuales son los protagonistas de las crónicas, las que acaecen en las periferias de la capital, condición que se exacerbó durante la Dictadura. Es decir, los textos de *Loco afán* giran en torno a las vidas marginales de las *locas* seropositivo que mueren por el síndrome, personajes que llevan el estigma de la marginación social, política y moral, razón por la que el cronista dirige sus textos contra esas marcas de exclusión. La figura por excelencia utilizada por Lemebel para desestabilizar los interdictos es la del travesti, quien subvierte el orden social por medio de la seducción, “invirtiendo una y otra vez cualquier fijación de significado, cuestionando de este modo, el modelo productivo” (Kottow, 2010: 253). Esta seducción también es empleada por Lemebel en su escritura, ya que las *locas* siempre están en el límite de cualquier intento de encasillamiento y fijación de identidad. Esta indeterminación serviría como eje temático en las crónicas del chileno, en las que se subvierte hasta el nombre de la identidad civil de sus personajes. Es el neoliberalismo, por medio del disciplinamiento de los cuerpos, el que frena la vida de estos personajes que se dejan llevar por ese loco afán. El producto estrella del capitalismo es el SIDA, el que fluye entre las *locas* y las condena a la muerte, relegando la seducción y la subversión propia de los travestis a la desaparición. De esta manera, el travestismo, la Dictadura y el SIDA se presentan como una unidad invariable en *Loco afán*. Es este último el que permite el desplazamiento entre ficción y realidad, haciendo imposible distinguir una dimensión de otra.

Un último trabajo significativo que aborda el libro de crónicas seleccionado como objeto de estudio para este trabajo de investigación es el realizado por Ben Sifuentes-Jáuregui, llamado “El retorno de la Manuela: travestismo/ identificación/ lo abyecto en

Loco afán de Lemebel”, en el que plantea que las *locas* de Lemebel son la reescritura de la Manuela de *El lugar sin límites* de José Donoso. Es en la escritura del cronista el espacio en el que reaparece la heroína de Donoso, después de que el travestismo fuera reprimido por la literatura latinoamericana: “Ya no se trata de identificar únicamente a una sola, a la Manuela, sino a muchas Manuelas... muchas maniobras para que el yo pueda sobrevivir. Y este deseo de sobrevivir cobra una importancia y una urgencia central en la obra lemebeliana, ya que sus travestis viven enfrentándose a la muerte y el SIDA” (Sifuentes-Jáuregui, 2009: 175). Es en este sentido en el que *Loco afán* da un lugar en el que se busca legitimar esas figuras marginadas del espacio textual y del proyecto de la nación. La escritura de Lemebel, entonces, pretendería el reconocimiento de lo ilegítimo, hablando del lugar ausente en la homosexualidad y no del espacio ausente de la homosexualidad; es decir, sus obras se identifican con el margen de los márgenes, lo que configura lo abyecto por antonomasia. Las crónicas de *Loco afán* develan las historias relegadas al olvido, llenas de cicatrices realizadas por la marginación del poder patriarcal y del anhelo capitalista de los gays por disciplinarse. “Es ese esfuerzo de repensar cómo se narran otras sexualidades que le da al texto de Lemebel su potencial crítico y político” (Sifuentes-Jáuregui, 2009: 182), impulso crítico que se transforma en una lucha política por iluminar, fantasear y resemantizar las historias de otras subjetividades homosexuales.

SIDA, travestismo, Dictadura y neoliberalismo son los principales puntos en los que profundizan estos cinco trabajos críticos que abordan el libro de crónicas de Lemebel, texto en el que se presenta un lado oculto de la capital chilena, mostrando una ciudad no cartografiada hasta ese entonces por la literatura nacional. Lemebel realiza un trabajo cartográfico de una ciudad habitada por seres apestados y, al mismo tiempo, implora

justicia por estos sujetos víctimas del SIDA y la Dictadura, sobreponiendo en el espacio textual los efectos de estas dos masacres. El ingreso del SIDA en *Loco afán* no sólo le sirve al cronista para reflexionar respecto de éste, sino que también le es útil para relacionarlo directamente con el contexto social y político en el que se inserta, vinculando el VIH con la Dictadura y con el neoliberalismo. Se presentan así estas tres dimensiones como una entidad inmutable, ya que el neoliberalismo impuesto en Dictadura permitió la importación de la normalización de los cuerpos a través de lo gay y su producto estrella, el SIDA. Elementos que frenaron la naturaleza abyecta de las *locas* y configuraron la posición anticolonialista adoptada por el chileno. Perspectiva que defiende las subjetividades propias de Latinoamérica, en oposición a la imagen importada del gay y todo lo que ésta conlleva. Es así como el libro de crónicas de Lemebel presenta una lucha contra la exclusión de esas otras sexualidades, buscando legitimarlas desde ese espacio vacío presente en la homosexualidad.

En síntesis, Lemebel y Vallejo suscitan un gran interés debido al carácter desafiante y crítico de sus escrituras, lo que los ha posicionado como dos de los escritores más controvertidos del panorama narrativo latinoamericano actual. La crítica respecto del colombiano ha abordado de manera insistente el espacio apocalíptico y la representación hiperbólica en *La virgen de los sicarios*. Los aspectos más significativos en los que se centra la crítica son el carácter nostálgico y la agudeza de la narrativa de Vallejo. Mientras que respecto de la obra del chileno, la crítica ha adoptado perspectivas heterogéneas para analizarla; sin embargo, una parte de los trabajos críticos ha ahondado en la tríada SIDA, Dictadura y neoliberalismo, elementos que Lemebel relaciona constantemente en *Loco afán*, asociando la masacre que provocó el síndrome en los cuerpos de los travestis

latinoamericanos con la importación de la figura del gay que permitió el sistema neoliberal impuesto en la Dictadura.

Para cumplir los objetivos de esta investigación será necesario utilizar como apoyo auxiliar algunos puntos señalados por la crítica, especialmente los que se refieren a la escritura como una herramienta para rescatar el pasado almacenado en la memoria en la narrativa de Vallejo y los que relacionan SIDA, neoliberalismo y Dictadura en el libro de crónicas de Lemebel.



3. “Aprendo la lengua patriarcal para maldecirla”: transgresión y textualización del mal

Saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso.

Roberto Bolaño

El que no se atreve a llegar hasta el límite no tiene derecho a escribir.

Pedro Juan Gutiérrez

Las obras de Vallejo y Lemebel son un delirio crítico, irónico, repetitivo, hiperbólico, contradictorio y, por sobre todo, transgresivo. El mal en las escrituras de Vallejo y Lemebel se presenta a nivel discursivo por medio de una narración crítica, irónica e iracunda. Sin embargo, la textualización del mal por medio de estas figuraciones no significa la ausencia de moral, sino que depende de una *hipermoral*³. Esto supone que el escritor se emancipe de los prejuicios éticos y sociales, que asuma una liberación total frente a la sociedad y que sepa “que existe en él una parte irreductible, una del juego, la de lo aleatorio, la del peligro” (Bataille, 1981: 50). Ambos escritores necesitan de una hipermoral para ingresar lo abyecto en el discurso literario y no sucumbir ante ese mal. Los textos de Vallejo se caracterizan por ser relatos “corrosivos, lanzados como órdagos emponzoñados contra toda forma de poder y autoridad, [razón por la que] se ha convertido por derecho propio en un escritor maldito, heredero natural de Voltaire y el marqués de Sade, que vive en permanente confrontación con la sociedad” (Camacho, 2006: 206-207). Peroratas iracundas en medio de las que el argumento se desvanece por la presión que

³Los escritores que textualizan el mal no son sujetos amoraless, ya que la literatura es una expresión del mal que exige una hipermoralidad para enfrentar el desafío contra la moral.

ejerce dicha diatriba. Lo mismo sucede con el orden temporal y espacial, dimensiones que se funden entre lo que acaece en el momento de la escritura y la presión que ejercen los recuerdos. El argumento en las novelas de Vallejo se desvía constantemente hacia la diatriba o cantaleta redundante que se transforma de manera paulatina en una verborrea corrosiva que “corre el riesgo de neutralizarse en el escándalo o en la carcajada, pasándose por alto el valor radical de su escritura” (Astutti, 2003: 8). Vallejo utiliza en la mayoría de sus obras la diatriba como un arma que invierte los valores, creando una nueva ética que combate los poderes hegemónicos del bien. La escritura de Vallejo ataca y vilipendia de forma progresiva a todas las formas existentes de poder: el Papa, la iglesia, los presidentes, etc. El narrador comienza despotricando contra un sujeto o entidad, luego contra un país y termina explicitando su odio por los seres humanos. Mientras que Lemebel “sabe abrir los ojos en la oscuridad, en esos territorios en los que nadie se atreve a entrar” (Bolaño, 2004: 65) y sus crónicas develan lo que casi nadie se atreve a decir, utilizando para esto el sarcasmo, la parodia, lo kitsch y la ironía. Su escritura es un devenir constante que difumina todo límite “vadeando los géneros binarios, escurriéndose de la postal sepia de la familia y sobre todo escamoteando la vigilancia del discurso; más bien aprovechando sus intervalos y silencios; entre medio y a medias, reciclando una oralidad del detritus como alquimia excretora que desmarca en el goce esfinteral su crónica rosa” (Lemebel, 2009: 163). El cronista, al escribir, crea; es decir, traiciona. Abandona su identidad y rostro, desapareciendo o deviniendo desconocido. Para escribir es necesario “traicionar a su reino, a su sexo, a su clase, a su propia mayoría -¿acaso hay otra razón para escribir?- traicionar también a la escritura” (Deleuze y Parnet, 1980: 54). Y Lemebel no sólo traiciona la literatura, sino que también la traviste “al ofrecer narrativas alternativas a las de la modernidad patriarcal autoritaria y católica para la constitución de subjetividades

individuales e históricas” (Blanco y Poblete, 2010: 13). En la escritura de Lemebel es posible detectar el uso de una lengua menor o propia, lo que Deleuze y Parnet denominan *estilo*; es decir, “un agenciamiento de la enunciación. Tener estilo es llegar a tartamudear en su propia lengua [...] Ser como extranjero en su propia lengua. Trazar una línea de fuga” (1980: 8) y adquirir la lengua patriarcal para maldecirla. Y es que “la prosa es como una lengua extranjera opuesta a la lengua cotidiana” (Vallejo, 2011: 11).

Bataille plantea en *La literatura y el mal* que la primera niega y destruye la realidad inmediata y el límite de las cosas, porque los considera como pantallas que disimulan el rostro del mundo. La literatura no puede edificar, destruye. Sólo es verdad cuando se rebela. La escritura de estos autores latinoamericanos es el mal activo que nace de la energía y que se opone a lo pasivo, lo que está subordinado a la razón. Las suyas son narraciones tremendistas, agudas, irónicas, críticas y violentas. El mal es directamente proporcional al nivel de violencia ejercido por la humanidad. Lemebel y Vallejo ejercen el mal a nivel lingüístico, lo ingresan al discurso literario a través de diversas formas. La violencia que despliegan sus obras dañan a otro... lo hacen sufrir, pero la literatura introduce el mal para eludir éste. El mal resurge en la literatura para que arribe el bien, es una fase necesaria para el advenimiento del bien y quizás es importante recordar que no se debe valorar ética ni moralmente a los escritores por sus obras, puesto que el orden semiótico de la literatura es diferente al de la realidad. En la medida en que la violencia extiende su sombra sobre el ser, en tanto que ve la muerte ‘cara a cara’, la vida es puro regalo. Nada puede destruirla. En este sentido, la muerte es la condición para su renovación. “No vinimos a este mundo a quedarnos. Vinimos a pasar como el viento y a morir” (Vallejo, 2013: 18). En la muerte ya no se depende de nadie... en la muerte no hay

nada. Vallejo en algunas de sus obras la enfrenta, dialoga con ella y, en otras, se asume como un muerto, lo que se contradice con la vitalidad que desencadena en sus peroratas. Las crónicas de Lemebel, en cambio, son relatos en los que la única “paga del deseo es [la] muerte” (Monsiváis, 2013: 16). El loco afán de vivir en libertad precipita a los sujetos a la muerte, hiperbolizando la relación amor-muerte. La irrupción del SIDA se opone al deseo de vivir sin límites y configura una inexorable condena a muerte.

La ira en la escritura del colombiano se rebela frente a cualquier forma de poder por medio de la búsqueda del mal en el bien, mientras que el chileno lo hace a través de sus manifiestos e intervenciones presentes en el libro de crónicas. La ira es para Aristóteles “un apetito penoso de venganza por causa de un desprecio manifestado contra uno mismo o contra los que nos son próximos” (1990: 312-313), pero Peter Sloterdijk plantea en *Ira y tiempo* que “el mundo antiguo había emprendido un camino propio hacia la ira que ya no puede ser la de los modernos. Donde éstos apelan a los terapeutas o llaman a la policía, antiguamente el sabio se dirigía al ser superior” (2010: 11). Ya las primeras palabras de la *Ilíada* que cantan la cólera de Aquiles recurren a las divinidades; es decir, “en el inicio de la primera frase de la tradición europea, [...] aparece, de manera fatal y solemne, la palabra *ira*” (Sloterdijk, 2010: 11). En el poema épico de Homero se realiza una glorificación de la violencia⁴, apoyado este canto por los dioses: “Cantar la ira significa hacerla memorable, pero lo que es memorable siempre próximo a aquello que resulta impresionante y perpetuamente estimable” (Sloterdijk, 2010: 13). La literatura surge como resistencia frente a la templanza y es la expresión de un deseo y un anhelo. Entonces, las obras de Vallejo y

⁴ La ira en las escrituras de Vallejo y Lemebel, desde una comprensión homérica, tendría un carácter sagrado. La ira es una propiedad vital del héroe clásico, ya que establece una relación medial entre la divinidad y él: “La relación Dios-Héroe-Rapsoda constituye la primera asociación ‘medial’ efectiva” (Sloterdijk, 2010: 15).

Lemebel surgen como una forma de resistencia frente al poder porque son la expresión de un deseo iracundo:

Hablo por mi diferencia
Defiendo lo que soy
Y no soy tan raro
Me apesta la injusticia
Y sospecho de esta cueca democrática
Pero no me hable de proletariado
Porque ser pobre y maricón es peor
[...] Mi hombría fue morderme las burlas
Comer rabia para no matar a todo el mundo
Mi hombría es aceptarme diferente
Ser cobarde es mucho más duro
Yo no pongo la otra mejilla
Pongo el culo, compañero
Y ésta es mi venganza (Lemebel, 2009: 121-125).

Baudrillard se pregunta dónde está el mal en su texto *La transparencia del mal*. Éste, parecen responder Lemebel y Vallejo en sus escrituras, se encuentra textualizado en la crítica, ironía e ira. Se invierten los hemisferios bien/mal y se desarticula el poder dominante del bien, develando su derrumbe interno. En este sentido, ambos escritores serían portavoces del mal en una época en la que éste se ha escabullido e higienizado: “A fuerza de profilaxis, de eliminación de sus referencias naturales, de blanqueamiento de la violencia, de exterminio de sus gérmenes y de todas las partes malditas, de cirugía estética de lo negativo, sólo quiere vérselas con la gestión calculada y con el discurso del Bien; en una sociedad donde ya no existe ninguna posibilidad de nombrar el Mal, éste se ha metamorfoseado en todas las formas virales y terroristas que nos obsesionan” (Baudrillard, 1997: 90). La anamorfosis del mal es nula en los discursos literarios del chileno y del colombiano, ya que éstos lo nominan sin reparo alguno, explicitando verdades que constituyen tabúes en la sociedad contemporánea. Por ejemplo:

Entre carreras y más carreras, rameras y más rameras, cruzan hacia mí la calle, chapoteando sobre los charcos, dos chiquillos emboladores, con sus cajas de limpiar zapatos, sucios por naturaleza pero que me está bañando el cielo. Oh si en el limpio mar de la inocencia, donde chapotean este par de hijueputicas, sucumbiera mi frágil barquita [...] Ay Padre Eterno, Dueño del Cielo, Señor de generosidad y de milagros, a Ti que nada te cuesta dar y que desde hace tanto un séptimo día te sentaste a descansar, en esta tarde lluviosa por una vez al menos sirve para algo, ten alguna utilidad: dame uno de estos dos chiquillos sucios de cuerpo, limpios de alma, que ensopados, empapados, me acaba de traer el aguacero. Míralos paraditos muertos de risa, junto a mí. ¿Qué son muy niños? Dámelos ambos. Catorce años que tenga el uno y catorce que tenga el otro suman veintiocho (Vallejo, 2005: 79-80).

Los rasgos propios de la oralidad en los discursos literarios de estos escritores latinoamericanos permiten el despliegue del mal en sus escrituras. Ignacio Echevarría señala en el prólogo de la antología de crónicas *Poco hombre*: “La oralidad hace uso de la escritura, se apropia de ella, dobla su dominio” (2013: 12), planteando además que el autor de *Tengo miedo torero* escribe con, por y desde su voz. Escritura parlante que no imita la oralidad, sino que se encuentra saturada de su propia voz, buscando dar voz, ser voz y, a la vez, hacerse escuchar. Sin embargo, y en oposición a lo planteado por Echevarría, siempre es la escritura con su forma y mecanismos básicos la que imita la oralidad; la escritura es la que condiciona la ilusión de oralidad, no al revés. Respecto de esto, Fernando Vallejo en su texto *Logoi. Una gramática del lenguaje literario* plantea que existe una separación milenaria de historia literaria en Occidente entre la lengua hablada y escrita, coincidiendo la escritura con la oralidad sólo en algunos aspectos; el resto es ficción. Las dos se contraponen tanto en objetivo como en la forma de utilización de cada una. “El lenguaje oral, esencialmente práctico, busca la comunicación inmediata [...] El lenguaje literario, en cambio, por mínima que sea la pretensión del autor, fluye en un continuo de oraciones, períodos, y párrafos estructurados en la totalidad del texto. A los fines prácticos e

inmediatos del habla se opone la intención ordenadora y estética de la literatura” (Vallejo, 2011: 11). Entonces es correcto afirmar que Lemebel, al igual que los novelistas latinoamericanos de las últimas décadas, eleva el lenguaje oral, el que es imitado por la escritura con su dinamismo, “desorden y encadenamiento fortuito de ideas, pasa[ndo] de los diálogos al relato” (Vallejo, 2011: 536). Es más, el barroquismo utilizado por la escritura del chileno se aleja más aún del lenguaje oral. Mientras que la perorata o diatriba del colombiano “es una forma elaborada literariamente de lo que en Antioquía se llama la cantaleta. Y la cantaleta no es más que un canto, de ahí viene su etimología entre otras cosas, que de tanto repetirse y acudir a la invectiva atragantada se convierte en una verbosidad agresiva que hace reír e incomoda las buenas conciencias” (Montoya, 2007: 20). El canto iracundo de Fernando Vallejo se caracteriza por ser una narración hiperbólica, contradictoria, irónica, despreciativa, ofensiva y repetitiva, formas en las que se presenta el mal en la cantaleta del autor de *La virgen de los sicarios*. Es el mismo escritor quien de manera crítica reflexiona respecto de algunas características de la lengua española y de su escritura en el siguiente fragmento de *El fuego secreto*:

¿Y yo qué soy? Un infeliz, un desgraciado. Un pobre diablo al que le dio por la filosofía en un idioma farandulero, que para tal fin no sirve: nos vamos, desconcentrados, por las ramas tras el vuelo del primer pájaro, ¡y a ver quién nos hace aterrizar! Somos repetitivos, redundantes, periféricos: giramos y giramos dándole la vuelta del bobo a un huevo. No es el español un idioma riguroso. ¿O ‘riguroso’, cómo prefiere usted? (Vallejo: 2005: 82).

Vallejo recurre constantemente a la memoria, ficcionalizando sus experiencias o vida, “porque la vida cuando se empieza a poner sobre el papel se hace novela” (Vallejo,

2005: 8). *El fuego secreto* y la mayoría de sus novelas⁵ como *La rambla paralela*, *La virgen de los sicarios*, *El desbarrancadero*, *El don de la vida*, entre otras, están llenas de recuerdos nostálgicos por esa Colombia de la niñez. Bataille en *La literatura y el mal* plantea que la infancia es un estadio soberano cargado de impulsos espontáneos que no se apegan a la razón. El reino de la infancia es el imperio de lo salvaje, el que se opone al reino racional de los adultos. La libertad de los niños es la libertad del mal y está limitada por las reglas del bien creadas por los adultos, los que desvalorizan la libertad primaria. La melancolía que surge por los recuerdos de la infancia en la novela de Vallejo es nostalgia por esa etapa primigenia en la que no importa ley alguna y existe una rebelión del mal contra el bien y de la razón versus el salvajismo. En este sentido, se puede entender que exista una atracción por el mal al textualizar los recuerdos de arrebatos de divina embriaguez de la infancia:

Al volver a entrar en ella [Santa Anita], pasados tantos años, tuve la sensación de que flotaba en el éter, lejos de esta mísera tierra, en un palomar. Y sin embargo la estancia estaba quita: eran las nubes las que se movían y los recuerdos con ellas, en el azul del cielo navegando, nubes de alucinación. Una noche de mi niñez, en esa estancia, mi abuelo toca en una dulzaina ‘María Cristina me quiere gobernar...’ Un aleteo de golondrinas partió del cuarto y huyó hacia el cielo, voló hacia el cielo con su carga insoportable de realidad (Vallejo, 2005: 60).

La escritura es utilizada por Vallejo como un recurso para rescatar el pasado almacenado en la memoria, deseo utópico de reconstruir el pasado en el presente que dialoga con la muerte. La escritura del colombiano, en este sentido, “se nutre esencialmente

⁵ Pese a que en esta investigación se utilice una sola obra como objeto de estudio por autor, es imperiosa la necesidad de hacer referencias a los demás textos de estos dos escritores latinoamericanos con el objetivo de entender y corroborar ciertos rasgos que son transversales en sus escrituras, lo que permitiría configurar una perspectiva global de la narrativa de cada uno.

de la memoria, por lo que todas sus novelas tienen un componente autobiográfico” (Camacho, 2006: 207) y es la narrativa de la imposibilidad de olvidar el pasado la que configuraría un espacio para evadir el caótico presente. El narrador intenta buscar una salida a través de los recuerdos, recurriendo a la memoria como un método de alejarse de la cruda realidad en la que está inserto y confrontar el inexorable paso del tiempo. En la novela del colombiano “la memoria es un esfuerzo de recuperar la verdad, en el que lo más importante tal vez no sea el hallazgo sino el proceso; lo verdaderamente significativo [...] es la dinámica del acto de narrar” (Fernández, 2000: 758). Pareciera ser que la felicidad en la novela de Vallejo sólo es posible en el pasado, materializado en la finca Santa Anita, en los globos, en los pesebres, en Sabaneta, en el tiempo ido... en la muerte. Sin embargo, la escritura no le serviría a Vallejo para recuperar el pasado “sino que para deshacerse de él, a la manera de un paradójico borrador de recuerdos que no los bosqueja ni los inventa; los borra como se borra la tiza en la pizarra. La memoria como proyecto para vaciar el yo” (Astutti, 2003: 2). Escribir para recuperar y, a la vez, formatear la memoria es una empresa utópica que se convierte en un proyecto destinado al fracaso ante la imposibilidad del olvido. Al escribir respecto del pasado no se destruye este tiempo, sino que se intensifican los buenos y malos recuerdos; por ende, se vuelve a sufrir. En la medida en la que el discurso del colombiano añora el tiempo pasado configura un relato análogo al discurso de “La edad de oro”, convirtiéndose de esta manera la literatura “en una excusa para lidiar, de forma crítica, con el pasado. El pasado en sí, tal vez no sea modificable -al fin y al cabo, no tiene remedio-, pero el hecho de problematizarlo encierra, sin lugar a dudas, el pasatiempo favorito del escritor” (Fernández, 2000: 758). La escritura del colombiano yuxtapone los recuerdos con las sensaciones del presente. Narración que es dirigida de vez en cuando a un interlocutor, en algunas ocasiones se dirige directamente al lector para interpellarlo o

explicarle algo; es el caso de *La virgen de los sicarios* en el que el narrador va traduciendo los términos propios del parlache (habla cotidiana del asesino), y otras veces la voz narrativa exhorta a algún familiar, amigo e incluso a la muerte, como sucede en *El don de la vida*, novela que configura un diálogo entre el narrador y la muerte:

- Ya no es hora de arrepentimientos. Thánatos lo está esperando... Y Cronos lo está dejando...
- ¿Cómo es que se llama usted?
- Todos los nombres.
- ¿Y qué es? ¿Hombre? ¿O mujer?
- En alemán soy hombre y en español mujer (Vallejo, 2010: 161).

El fuego secreto configura un punto medio del derrumbe colombiano, está contextualizada después de la Conquista, la Guerra de los Mil Días y el Bogotazo, pero antes del narcotráfico y las guerrillas. Sin embargo, sus páginas no están exentas de violencia; muy por el contrario, todos fallecen “de muerte natural, como se muere en Colombia: asesinado” (Vallejo, 2005: 9) y es que reflexionar respecto de la literatura colombiana es adentrarse en los territorios dominados por la violencia, la que ejerce presión no sólo en el espacio textual, sino que también en todas las actividades desarrolladas en dicho país. La diégesis de *El fuego secreto* se inserta en medio de un país violento que está al borde del colapso, donde sus personajes se mezclan frenéticamente y se dejan llevar por la marihuana, el seconal y el aguardiente. En este sentido, la novela es un anticipo del arribo del SIDA textualizado en *El desbarrancadero* y del cataclismo producido por el narcotráfico develado en *La virgen de los sicarios*:

Métetelo bien en la cabeza, ahora que estás aquí, gran ingenuo: en esos vallecitos y montañas quiméricos, en esas encrucijadas de bruma, en esos barrios de tango, en esas cantinitas alucinadas, llueva o truene o resplandezca el sol, con el machete del

campesino o con el puñal del atracador o con el rifle del bandolero o con el fusil del guerrillero o con la metralleta del asaltabancos o con la pistola del detective o con el revólver del policía, Colombia te matará (Vallejo, 2005: 72).

Se puede afirmar, entonces, que la historia de Colombia ha sido atravesada por la violencia, la que se textualiza de manera hiperbólica en *La virgen de los sicarios*. Novela en la que se presenta un país que sucumbió ante la violencia producida por el narcotráfico y que transformó a Fernando Vallejo en uno de los escritores más reconocidos del fenómeno editorial que ingresó la figura del sicario⁶ a la esfera de acción de la narrativa colombiana, siendo *La virgen de los sicarios* una de las novelas más exitosas de este fenómeno literario⁷. Colombia es un país que para Vallejo está condenado a derramar sangre por la eternidad y a producir asesinatos, y es considerado por el autor como “el país más criminal de la tierra, y Medellín, la capital del odio” (Vallejo, 2002a: 8). Esta última es la ciudad maldita en la que los sujetos que la habitan no tienen agarradero alguno, en la que la única ley es la impunidad. La descomposición afecta toda la sociedad colombiana. No hay espacio para hablar de un mañana, sólo se vive en el presente putrefacto y no existen, aparentemente, puntos de fuga que se abran a la esperanza: “Ya no queda en Medellín ni un solo oasis de paz (Vallejo, 2002a: 21). La violencia y la miseria en *La virgen de los sicarios*

⁶ Los sicarios son asesinos en moto pertenecientes a la zona alta de Medellín, que bajan en busca de una mejor vida. Son habitantes de las comunas donde un niño “es como quien dice un viejo: le queda tan poco de vida... ya habrá matado a alguno y lo van a matar” (Vallejo, 2002a: 28); es decir, la violencia en las caóticas calles de Medellín está a cargo de la figura del sicario: “un muchachito, a veces un niño, que mata por encargo [...] aquí los sicarios son niños o muchachitos, de doce, quince, diecisiete años” (Vallejo, 2002a: 7). En otros términos, “el sicario es el instrumento más feroz de la violencia y ésta la manifestación última de la barbarie. En medio de todo ello la ciudad está descrita como la morada de Satán, un avispero de asesinatos sin escrúpulos, un lugar infernal donde es imposible la vida” (Camacho, 2006: 237).

⁷ La violencia en la que está inmerso dicho país es textualizada por la mayoría de las novelas colombianas, entre las que destacan obras como: *La mala hierba* (1882) de Juan Gossaín, *Cóndores no entierran todos los días* (1989) de Gustavo Álvarez Gardeazabal, *Satanás* (2002) de Mario Mendoza y *Delirio* (2004) de Laura Restrepo. Entre las novelas que han ingresado la figura del sicario de forma protagónica se encuentran obras como *El sicario* (1988) de Mario Bahamón Dussán, *El pelaiño que no duró nada* (1991) de Víctor Gaviria, *El sicario* (1991) de Alberto Vázquez Figueroa, *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, *Morir con papá* (1997) de Óscar Collazos, *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco y *Sangre Ajena* (2000) de Arturo Álape.

y en *El fuego secreto* son directamente proporcionales a la altura de Medellín; en el ascenso a las comunas se descendería paulatinamente hacia el infierno:

¿Pero a qué demonios acarrear las víctimas [quiero decir muchachos] tan arriba en la montaña? ¿No era demasiado excéntrico del designio? Así es, en efecto, usted lo ha dicho: ‘excéntrico’, fuera del centro. Los sacábamos a la periferia para cortarles todo vínculo con lo conocido, para aligerarlos del tabú, de la ciudad, de ropa. Subir a lo más alto para caer a lo más bajo, diría una moral antigua (Vallejo, 2005: 219-220).

La violencia en los barrios ubicados en lo alto de la ciudad colombiana está presente desde el origen mismo de éstos, ya que los fundadores de las comunas se abrieron camino en la montaña con machetes y “después del machete a cuchillo y después del cuchillo a bala” (Vallejo, 2002a: 29). Medellín, la ciudad delirante y maldita, es el lugar en el que se sitúa la mayoría de las novelas que develan la violencia colombiana. Ciudad que se ha desbarajustado; el narrador de *La virgen de los sicarios* realiza un trabajo cartográfico de este desastre, registrando los hechos delictuales que dominan hasta los espacios más recónditos y oscuros de Medellín. El impacto producido por el narcotráfico cubrió el primer período de violencia colombiano marcado por los enfrentamientos entre el partido liberal y conservador durante las décadas de los años cincuenta y sesenta; es decir, el narcotráfico representa una figuración de las “nuevas caras de un viejo desastre” (Vallejo, 2002a: 11). La violencia colombiana aqueja de forma indiscriminada a todos sus habitantes, quienes son para el escritor colombiano como ratones de laboratorio “que si se hacinan, primero copulan, después paren y finalmente se despedazan a dentelladas” (Vallejo, 2013: 11). Medellín, la necrópolis o ciudad cartel, no sólo ejerce presión sobre sus habitantes, sino que también presiona sobre el narrador autobiográfico utilizado por Vallejo, el que se define a sí mismo en *La rambla paralela* como “un irreligioso, un anticlerical, un ateo, un

incrédulo, un impío, un mata curas, un escupehostias, un irreverente, un indiferente, un impenitente, un reincidente, un laico, un jacobino, un volteriano, un anticatólico, un antirromano, un librepensador, un enciclopedista, un relapso, un teófobo, un clerófobo, un blasfemador, un indevoto, un tibio, un descreído, un nefrítico, ¡un nefario!” (Vallejo, 2002b: 79). Es decir, es la ciudad la que presiona en las palabras y pensamientos del sujeto, haciendo imposible separar el espacio violento de la subjetividad: “Yo no me inventé esta realidad, es ella la que me está inventando a mí” (Vallejo, 2002a: 80). Medellín, la ciudad maldita del “país más asesino del mundo”, presiona con su fuerza simbólica sobre todas las relaciones que se textualizan en la novela de Vallejo y sobre el quehacer literario, configurando una narrativa que devela las formas de violencia presentes en dicha ciudad. La muerte, los homicidios, el narcotráfico, los robos o cualquier hecho ilícito parecieran ser los protagonistas de todas sus novelas. El escritor colombiano presenta una realidad caótica y apocalíptica en la que cualquier acto criminal pareciera ser parte de la cotidianeidad. El realismo mágico propuesto por Gabriel García Márquez deviene en un realismo lúgubre en el que los hechos sanguinarios o criminales no sorprenden a sus personajes; es más, en la escritura de Vallejo se desarticulan algunos:

Elementos característicos del realismo mágico: las sagas familiares han sido sustituidas por familias desestructuradas, cuyos miembros tienen pulsiones parricidas, cuando no, incestuosas; la masculinidad inverosímil tan característica de los Buendía ha sido reemplazada por una homosexualidad militante, que tanto molesta a un tipo de lector pudoroso; los personajes no levitan (Remedios la Bella o el padre Antonio Isabel), sino que saltan por los aires por efecto de las bombas; tampoco regresan de la muerte, como Prudencio Aguilar o Melquíades, sino que son abandonados a su suerte en una morgue cualquiera; el territorio no está rodeado de selvas vaporosas con barcos fantasmagóricos, sino de comunas repletas de criaturas que viven en la miseria; y frente al mundo virginal y sin nombre del génesis macondino, Vallejo retrata un mundo caduco, oxidado, que se desintegra con cada latigazo de la violencia, en el que parece surgir de un caos primigenio una nueva forma de lenguaje, bajo la forma del parlache (Camacho, 2006: 216-217).

La novela del colombiano es una hipérbole de sexo y muerte. Esta última pareciera, a ratos, dominarlo todo e imprimir en el narrador la sensación de tiempo; por ende, el sufrimiento de quien percibe que el fin está próximo y que la muerte comienza a ejercer su presión, porque en Colombia la muerte alcanza para todos, ya sea “conservador o liberal, rico o pobre, bruto o inteligente, culto o ignorante... Por una o por otra, hay que apresurarse a morir” (Vallejo, 2005: 9). El narrador de *El fuego secreto* se sumerge constantemente en los recuerdos de su juventud en el mundo de la marihuana, el seconal, el aguardiente y el sexo, plasmando sus recuerdos desde un país y tiempo lejanos. Las historias de las peripecias de la juventud están yuxtapuestas con el presente y la diatriba constante, recurso característico de la narrativa del colombiano, que transgrede toda figura o estructura social, política o cultural. Sus textos están poblados de una cantaleta iracunda que recurre a “las formas tradicionales de la ironía. A la repetición delirante, a la hipérbole sin límites, al símil arrasador, a la continua contradicción, al devaneo incoherente, a la injuria sagaz y al insulto de baja estofa” (Montoya, 2007: 6). El narrador casi autobiográfico que utiliza Vallejo expresa la violencia que lo rodea y, en vez de combatirla, la reproduce a escalas hiperbólicas. Sin embargo, la violencia desencadenada en algunas obras de Vallejo es una crítica al entramado social en el que reina la impunidad; parte explicitando el problema, luego desarticulando el poder y por último proponiendo una solución drástica. El odio que Vallejo despliega contra Colombia en su escritura es directamente proporcional al afecto que éste siente por su país natal, ya que el país cafetero es el espacio en el que desembocan sus narraciones. Todas sus novelas son una proyección del pasado situado en Medellín yuxtapuesto con el caótico presente de la escritura. La ciudad colombiana configura una representación a escala del mundo, porque la verborrea del colombiano es progresiva. En otros términos, el canto iracundo de Vallejo utiliza a

Medellín como figura metonímica de la crisis que aqueja al mundo. En este sentido, *El fuego secreto* es un delirio progresivo, agudo e iracundo:

Odio la pobreza. Por ruin y roñosa, indolente y perezosa, altanera y servil. Y por ignorante además. El pobre no lee, no estudia, no progresa, no se quiere superar. Viven en bidonviles, tugurios, vecindades, favelas, y el trabajo les causa horror. Todo lo esperan del patrón o del gobierno, o de usted o de mí. Otras veces se dan a rezar y se encomiendan a la Virgen del Cobre, y sentados en sus respectivos culos aguardan la lotería, algún milagro alcahueta, o que les hagan la revolución. Por eso no quiero al pobre [...] Y si se les da universidad entran en huelga. La pobreza cohabita con la ignorancia; duermen amancebadas en profusión de olores bajo el mismo techo, sobre el mismo lecho, y se multiplican por diez (Vallejo, 2005: 135).

Los pobres, algunas religiones, las mujeres embarazadas, las aerolíneas, Colombia, los carteles de droga, los políticos, las organizaciones no gubernamentales, los liberales, los conservadores, los académicos, los escritores, los científicos, su madre, hermanos, “ni él mismo; todo está visto a través de un lente inmisericorde y lacerante que desacraliza cuanto hay de ritual y sagrado en la sociedad, registrando en toda su crudeza la descomposición de la realidad que le ha tocado vivir” (Camacho, 2006: 207). Todo pareciera ser desarticulado en la escritura desmesurada, controvertida y provocadora de Vallejo, la que presenta el mal a nivel discursivo a través de la ira y diatriba. Sus novelas configuran la expresión de un deseo iracundo que involucra lo terrible y lo escabroso. La obra de Vallejo surge como resistencia al poder en el contexto de una sociedad que ha eliminado e higienizado todas las figuraciones del mal. La forma que adopta éste en la narrativa del colombiano es la de la cantaleta iracunda que invierte los hemisferios bien-mal, desarticula el poder dominante del bien y devela el derrumbe interno de este último. En otros términos, en *El fuego secreto* se tematiza el mal por medio de la diatriba iracunda que altera el dualismo bien-mal a través del ingreso de lo escabroso en la literatura y por medio de la nominación de lo que no es

políticamente correcto. Sus obras son una diatriba corrosiva hacia personajes como los papas católicos, los presidentes colombianos, los grandes escritores y cualquier figura que ostente poder, desestabilizándolo por medio de la búsqueda del mal. La escritura de Vallejo es un arma que invierte los valores y crea una nueva ética que combate los poderes hegemónicos del bien. Y, al mismo tiempo, produce un discurso que valida la destrucción del otro, promoviendo la transgresión del interdicto bíblico “No matarás”; es decir, es portavoz de un mal absoluto.

Abordar la narrativa chilena significa hacerse cargo de su heterogeneidad y de la negación del prójimo que pareciera ser una característica transversal a lo largo de la historia del país. Los intentos de diferenciarse del otro, de disminuirlo y excluirlo datan desde el arribo de los colonizadores en el territorio nacional, quienes en un intento de normalizar establecieron las categorías de normal y anormal, las que han prevalecido hasta la actualidad. Y es precisamente en el espacio de la literatura en el que la vida de los anormales es iluminada y textualizada. La literatura es el lugar de las transgresiones en el que la existencia de sujetos infames es rescatada del olvido... de la muerte. Esfera en la que se rompen las bases de control social y se abre espacio a la esperanza. Las crónicas de Lemebel al ingresar en sus dominios y darle voz a un segmento [hiper]marginado por la sociedad desgarran la alteridad radical que cruza la historia chilena. En términos deleuzeanos, la escritura del cronista es el remedio para esa segregación; en este sentido, Lemebel sería “médico de sí mismo y del mundo” (1997:14). La escritura del chileno es la voz de los travestis contagiados de VIH en Dictadura, cuerpos que son víctimas de dos masacres como se analizará en el próximo capítulo. Escritura en la que pulula el contagio

que es una figuración del mal, ya que paulatinamente degrada los cuerpos de las *locas* y las impulsa inevitablemente a la muerte:

La Lobita nunca se dejó estropear por el demacre de la plaga; entre más amarillenta, más colorete; entre más ojera, más tornasol de ojos. Nunca se dejó estar, ni siquiera los últimos meses que era un hilo de cuerpo, los cachetes pegados al hueso, el cráneo brillante con una leve pelusa. Y ahí la veíamos torneada por el sol, ‘aunque es invierno en mi corazón’, repetía incansable en su show de doblete, cuando la fatiga no le permitía el baile (Lemebel, 2009: 59).

Las crónicas de Lemebel retratan en su vagabundeo la desigualdad, la discriminación, los vestigios en las conurbaciones de la capital habitadas por las clases más desprotegidas, las que fueron condenadas a la miseria por el neoliberalismo buscando plasmar las experiencias “de quienes cambian de género [entre periodismo y literatura], de quienes practican virajes de identidad [entre masculino y femenino], de quienes cruzan las fronteras originarias del ser y del pertenecer para esquivar tanto la monotonía de la repetición como la dogmática de lo Uno” (Richard, 2010: 213).

Roberto Bolaño en *Los detectives salvajes* plantea que existe una literatura hetero, una bi y otra homosexual. La novela representaría lo heterosexual en el espacio literario, mientras que la poesía lo radicalmente homosexual. Y es en ésta en la que se pueden encontrar diversas corrientes como *los maricas*, *los maricones*, *las locas*, *las mariposas*, entre otras, siendo los dos primeros los predominantes. Es el mismo Bolaño, en este sentido, quien en su texto *Entre paréntesis* considera a Lemebel como el rebelde por antonomasia y el mejor poeta de su generación sin precisamente escribir poesía, “pero cuya vida es un ejemplo para los poetas. En Lemebel está la dulzura, una sensación de fin del mundo y el resentimiento feroz: con él no hay medias tintas, su lectura requiere una

inmersión en profundidad” (Bolaño, 2004: 89); siguiendo lo propuesto por Bolaño, la prosa del cronista se insertaría, de forma natural, en la corriente poética de las *locas*. Prosa fugitiva que no buscaría admiración de terceros, sino independencia. Crónicas que textualizan lo que la mayoría omite, exponiéndose de esta manera “en el filo de la navaja entre el exceso gratuito y la cursilería y la genuina prosa poética y el exceso necesario. Sale indemne porque su oído literario de primer orden, y porque su barroquismo [...] se desprende orgánicamente del punto de vista otro, de la sensibilidad que atestigua las realidades sobre las que no le habían permitido opiniones o juicios” (Monsiváis, 2013: 14). Prosa contestataria y panfletaria que vagabundea por múltiples soportes, iluminando con una energía única los espacios siempre presentes pero nunca cartografiados: “Mientras que los escritores del mainstream chileno, como por ejemplo Alberto Fuguet, construyen su propio mapa de Santiago, cuyos parámetros coinciden con los límites de los barrios altos de la capital, Lemebel cartografía una ciudad radicalmente diferente, borrada de los mapas macondistas” (Palaversich, 2010: 244). Son las orillas las que el chileno cartografía, resemantizando y textualizando las experiencias que ahí acaecen. Entonces, en la escritura del chileno, “escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar” (Deleuze, G. y Guattari, F., 2006: 11) y representar las relaciones que ocurren en los bordes, develando así lo que hasta ese momento se encontraba cubierto por un grueso velo. Lemebel devela un lugar que se encontraba oculto, una ciudad atestada de seres olvidados en la periferia de la capital. El autor de *Tengo miedo torero* ingresa en el espacio textual personajes cuya vida ha sido atravesada por la marginación (como se analizará en el próximo capítulo), pero sin adoptar la recurrente perspectiva de un extranjero o una mirada menospreciadora. Lemebel se identifica con los sectores más desprotegidos del país, explicitando “orgullosamente la condición de pobre y de mestizo. Es la memoria de los que

él reclama como suyos –la memoria de los humillados, marginados, de los silenciados- la que invoca frente a la ficción de la Historia, ese relato –decía [Walter] Benjamin- escrito por los vencedores de ayer, que son los vencedores de hoy” (Echevarría, 2013: 18). Y es que Lemebel no se avergüenza de darle voz a las clases más postergadas ni de textualizar en sus crónicas su infancia en el Zanjón de la Aguada:

Por unos pesos nos vendieron una muralla, ni siquiera un metro de terreno, sólo era un muro de adobes que mi abuela compró en ese lugar. Y a partir de ese sólido barro fue armando el nido garufa que en pleno invierno cobijó mi niñez y le dio alero a mi núcleo parental. A partir de esa muralla que como una bambalina cinematográfica se convirtió en el frontis de mi primer domicilio, mi abuela le puso un techo de fonolas y un encatrado de palos que confeccionaron la arquitectura piñufla de mi palacio infantil (Lemebel, 2013: 46).

Una escritura iracunda y nómada que analiza un país que normaliza antes de aceptar la heterogeneidad y una sociedad que discrimina para [re]afirmar su posición. Una cultura en la que es más fácil crear leyes para sancionar los actos violentos contra la otredad, en lugar de fomentar el respeto y la formación en la heterogeneidad. Una sociedad que disciplina bajo la orientación heterosexual y en la que, como dice Wilde, *ese amor que no atreve a decir su nombre* es una transgresión al interdicto.

Las estrategias discursivas utilizadas por Lemebel son análogas a las técnicas de seducción empleadas por los travestis. “Las crónicas de Lemebel, con sus brillos y su teatro dado al exceso, encandila al lector o al oyente de manera comparable a como el travesti callejero convence con su ‘mascarada ambulante’ al transeúnte que queda boquiabierto, adherido al tornasol del escote que patina la sobrevivencia del engaño sexual” (Echevarría, 2013: 15). Una escritura travestida que con sus lentejuelas, maquillajes y plumas busca

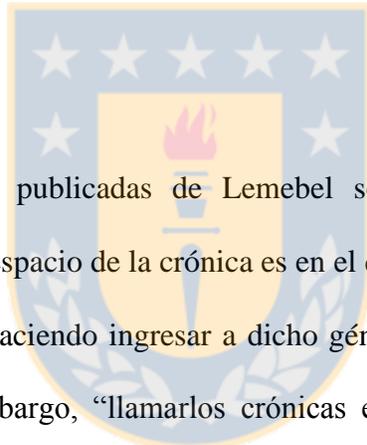
seducir al lector. Escritura también plagada de giros, de recovecos, de rotaciones, de remolinos inútiles⁸ como él mismo denomina las constantes vueltas que da su prosa de metáforas carcomidas, de figuras retóricas, de temas escabrosos, de ira y de una vitalidad única que se sobrepone a la razón:

Podría escribir novelas y novelones de historias precisas de silencios simbólicos. Podría escribir en el silencio del tao con esa fastuosidad de la letra precisa y guardarme de adjetivos bajo la lengua proscrita. Podría escribir sin lengua, como un conductor de CNN, sin acento y sin sal. Pero tengo la lengua salada y las vocales me cantan en vez de educar [...] Podría mejorar el idioma metiéndome en el orto mis metáforas corroídas, mis deseos malolientes y mi desbaratada cabeza mariluz o marisombra [...] Podría guardarme la ira y la rabia emplumada de mis imágenes, la violencia devuelta a la violencia y dormir tranquilo con mi novelería cursi. Pero no me llamo así, me inventé un nombre con arrastre de tango maricueca, bolero rockerazo o vedette travestonga [...] Llegué a la escritura sin quererlo, iba para otro lado, quería ser cantora, trapecionista o una india pájara trinándole al ocaso. Pero la lengua se me enroscó de impotencia y en vez de claridad o emoción letrada produce una jungla de ruidos (Lemebel, 2008: 11-12).

Pareciera ser que la escritura de Lemebel es una estrategia política más que literaria: “Es ‘la puta madre Historia’, mucho antes que la Literatura, con mayúscula o sin ella, la instancia a la que Lemebel interpela en sus crónicas. Él no participa de la guerrilla literaria sino en la lucha política, social, que nunca ha dejado de ser una lucha de clases” (Echevarría, 2010: 17). Una lucha política propia que se encarga de dar voz y que abre ventanas utópicas al encuentro con el prójimo. Lemebel es más escritor que escritor homosexual, por lo tanto su orientación es una postura que utiliza para revelar y rebelarse contra el entramado social y para ingresar al mismo tiempo un problema socio-cultural al espacio textual. “El travestismo le ha servido de resquicio de suplantación y de usurpación para infiltrar ciertos contenidos ilegales [la protesta social, el reclamo político, la denuncia

⁸ Término utilizado por el escritor en el relato “A modo de sinopsis”, presente en el libro de crónicas *Serenata cafiola*. Ver referencias bibliográficas.

ciudadana] en la relajada cultura de los medios [...] Lemebel ha hecho del doblaje, de la simulación y del escamoteo una vía de escape para que sus identidades prestadas dejen de ser fácilmente reconocibles” (Richard, 2010: 218-219). Su escritura se aparta y al mismo tiempo hiperboliza su singularidad respecto del canon. Discurso político que exagera y le saca provecho a su condición minoritaria, reivindicando su lucha política que difiere de la emprendida por los movimientos de liberación homosexual que desfilan “en la pasarela que le acomoda la democracia” (Lemebel, 2012: 244). La estrategia de Lemebel es subvertir el poder patriarcal a partir de su diferencia y desde ahí configurar su ventaja como minoría sin trazar con el poder, lo que se ha conseguido por medio del escamoteo de la vigilancia de éste.



Entre todas las obras publicadas de Lemebel sólo se encuentra una novela. Pareciera, entonces, que en el espacio de la crónica es en el que el escritor chileno despliega de mejor forma su escritura, haciendo ingresar a dicho género todas las estrategias que él considera pertinentes. Sin embargo, “llamarlos crónicas es reducir su amplitud, porque muchas veces se acercan al cuento, al relato, incluso la novela corta. O fijarlos en determinado género literario sería ignorar el componente poético que poseen y que han hecho cantar exageradamente a Roberto Bolaño” (Marks, 2000: 86). Las crónicas de Lemebel, además, no sólo son una radiografía social, sino que también son un medio a través del que se denuncia, critica, demanda y se forman alianzas. Género híbrido en el que el cronista traviste sus relatos con sus propias perspectivas, las que dismantelan los dispositivos con los que opera el poder. La crónica es un soporte que le permite a Lemebel yuxtaponer la narración con la problematización sociopolítica:

Digo crónicas por decir algo, por la urgencia de nombrar de alguna forma lo que uno hace. También digo y escribo crónica por travestir de elucubración cierto afán escritural embarrado de contingencia. Te digo crónica como podría decirte apuntes al margen, croquis, anotación de sucesos, registro de un chisme, una noticia, un recuerdo al que se le saca punta enamoradamente para no olvidar (Blanco y Gelpí, 2004: 151)⁹.

El narrador en Lemebel presenta su perspectiva desde su interioridad y desde del contexto en el que está inserto. El hilo conductor de *Loco afán. Crónicas de sidario*, libro que contiene además textos que el cronista ha leído en diversas intervenciones, es la tematización del SIDA, pero no sólo a partir de los estragos que causó en las *locas*, sino que también en la referencia a cómo el virus y la homosexualidad (o lo rumores de ambos, juntos y por separado) se presentó en diferentes personajes populares como Freddy Mercury, Lou Red, David Bowie, Marc Bolan, Michael Jackson, Boy George, los Village People, Liz Taylor, Raphael, entre otros. Al textualizar el arribo del síndrome y los estragos que éste causó durante la Dictadura, la transición y la vuelta a la democracia en los cuerpos de las lepidópteras seropositivo, se escribe también parte de la historia de Chile con los cambios que fueron marcando dichos períodos. Lemebel configura narraciones a partir de historias marginales que rompen con la imposibilidad de textualizar las experiencias que se vieron interrumpidas durante el régimen de soberanía autoritario, construyendo relatos que develan lo acaecido en Dictadura, período aparentemente carente de huellas que desplazó el lenguaje casi hasta su desaparición: “Lemebel ha declarado que, de haber ‘algún fondo de ojo permanente’ en sus crónicas, sería el golpe militar y sus golpecitos [...] Se trataba y se sigue tratando, de restaurar ‘la historia mordida, aún amordazada por la indiferencia y el

⁹ Entrevista realizada a Pedro Lemebel por Fernando Blanco y Juan G. Gelpí. Disponible en el texto *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel* de Fernando Blanco.

trámite democrático’, de malograr como sea ‘el brindis de la impunidad’, ejerciendo, siempre que conviene, el papel de aguafiestas, de acusador” (Echevarría, 2013: 20).

El mal en la escritura del chileno se presenta a nivel discursivo también a través de la presencia de la ironía. El escritor se emancipa de los prejuicios morales, liberándose totalmente frente a la sociedad y sabiendo que hay en él un fragmento insubordinado, del azar, del sino, de la eventualidad, el del peligro. La ironía es utilizada como un arma de protección contra la discriminación, el neoliberalismo, el SIDA y la Dictadura. “Esa ironía que es el último tramo de la cortina por descorrer. Más bien una forma de seducción, a veces filuda, pero tiene un gesto amoroso. La ironía en el abecedario local chileno, coliza chileno, es también un silabario, un código, un código minoritario para enfrentar, sobre todo al ser humano que es a veces homofóbico, es ese rasgo de seriedad que deviene golpe, que deviene homofobia, que deviene crimen” (Lemebel, 2010: 282). Una ironía que traviste la tristeza de las lepidópteras seropositivo y que es usada como remedio para resistir y enfrentar la marginación. Una estrategia para evadir la pobreza que las rodea y la descomposición del cuerpo producida por el SIDA que arribó para normalizar la naturaleza abyecta del folclor mariposón chileno:

Una nueva forma de conquista de la imagen rubia que fue prendiendo en el arribismo malinche de las locas más viajadas, las regias que copiaron el modelito en New York y lo transportaron a este fin de mundo. Y junto al molde de Superman, precisamente en la aséptica envoltura de esa piel blanca, tan higiénica, tan perfumada por el embrujo capitalista. Tan diferente al cuero opaco de la geografía local. En ese Apolo, en su imberbe mármol, venía cobijado el síndrome inmunodeficiencia, como si fuera un viajante, un turista que llegó a Chile de paso, y el vino dulce de nuestra sangre lo hizo quedarse (Lemebel, 2009: 33).

La escritura del autor de *Adiós mariquita linda* se desplaza constantemente entre la ironía y la crítica; sin embargo, y pese a estas formas de textualizar el mal a nivel discursivo, las crónicas del chileno dejan entrever la interioridad de la voz narrativa que se identifica y conmueve con el prójimo enfermo, mostrando un yo lastimado y resentido. “Así, Lemebel puede ser irónico, sarcástico, salvajemente paródico, cursi, relamido, retorcido y, además, tierno, divertido y siempre intensa, abrumadoramente lírico” (Marks, 2000: 86). Y, a la vez, su escritura captura en esa foto de “La noches de los visones” “la metamorfosis de las homosexualidades en el fin de siglo; la disfunción de la loca sarcomida por el sida, pero principalmente diezmada por el modelo importado del estatus gay, tan de moda, tan penetrativo en su transa con el poder de la nova masculinidad homosexual” (Lemebel, 2009: 32); es decir, textualiza lo que el SIDA, el neoliberalismo y la Dictadura se llevó. Fotografía a partir de la que Lemebel eleva un canto dolido, enaltecendo así una lucha sociopolítica y consolidando con *Loco afán* su postura artística y política.

La madre en la narrativa de Lemebel es una figura importante que atraviesa toda la reconstrucción que el escritor realiza de las historias no contadas durante y después de la Dictadura: “Lemebel toma a las madres del modelo cultural mariano occidental y mestizo, combinándolo con las variaciones diseminadas por la cultura popular cinematográfica y de los medios” (Llanos, 2010: 181). *Loco afán*, por ejemplo, está dedicado a la madre y en él se eleva y rememora constantemente la figura de esa mujer que le dio la voz. Y es que son las madres las creadoras de las micropolíticas de la sobrevivencia, heroínas que resisten el sometimiento y violencia del patriarcado con estrategias orales. Respecto de esto, Ignacio Echevarría plantea en el prólogo de la antología de crónicas de Lemebel que el

amaneramiento femenino que adopta la escritura del cronista, más que un intento de imitación del género femenino por parte de los homosexuales, es una marca de poder del carácter indiscreto que caracteriza los diálogos que se dan, algunas veces, entre mujeres, los que acaecen en los intervalos del poder patriarcal que las domina: “Esas marcas, pertenecientes al ámbito de la oralidad, se ‘inscriben’ en la prosa de Lemebel para –como ya se ha dicho- ‘revertir la mordaza impuesta’ tanto sobre un pasado inmemorial como sobre el pasado reciente, que en el caso de Chile se halla catalizado por un acontecimiento traumático: el golpe militar de Pinochet” (Echevarría, 2012:19-20). En este sentido, la figura de la madre tendría el objetivo político de resistir con su oralidad el entramado patriarcal, demandando con su canto dolido la violencia secular al que han estado sometidas y reclamando por sus hijos desaparecidos en Dictadura.

A diferencia de las obras de Lemebel, en las novelas de Vallejo el narrador es un matrofóbico y misógino que vilipendia constantemente la figura materna, adjetivando a la suya como: la Loca, la bestia, la abeja zángana, la permisiva, la disoluta, la parturienta, etc. Las madres en la escritura del colombiano son figuras lujuriosas y empecinadas en quedar embarazadas; sin embargo, el problema no es el sexo, porque éste es positivo para el escritor sino que el mal mayor sería la reproducción. El autor *de El fuego secreto* implora que las madres dejen de serlo y que sólo se entreguen a la dimensión sexual del deseo sin reproducción, porque:

Nadie tiene derecho a reproducirse: ni los pobres, ni los ricos, ni los feos, ni los bonitos, ni los curas, ni los papas. Imponer la vida es un crimen peor que quitarla. Nacimos bajo el imperio del tabú, de la prohibición, de la culpa, sucios de pecado mortal y por eso nos bautizan: para limpiarnos el alma del delito que no cometimos. Dice Calderón en *La vida es sueño* que ‘el delito mayor del hombre es haber nacido’. ¡Cómo va a ser delito nacer, si nadie nace por voluntad propia! Todos

nacemos por imposición ajena. El delito no está en nacer sino en hacer que otro nazca (Vallejo, 2013: 20).

El escritor colombiano construye una narración que promueve la abolición del prójimo, transgrediendo los máximos interdictos y convirtiéndose en portavoz de un mal radical. Los indigentes, las grandes empresas, los mafiosos, las religiones monoteístas, los partidos políticos, sus pares y hasta su familia es desarticulada sin piedad en su narrativa controvertida e iracunda que invierte los valores y cartografía la degradación de la sociedad. En todas sus novelas apela de forma constante a la memoria, textualizando principalmente experiencias de la infancia. Sus obras están plagadas de recuerdos nostálgicos de la niñez, existiendo una fascinación por el mal al recordar los arrebatos de divina embriaguez de la infancia; escritura empleada como una técnica para rescatar el pasado almacenado en la memoria. *El fuego secreto* es una ficción que se inserta en medio de la violencia que ejerce presión sobre todos los personajes e incluso sobre el narrador de ésta, el que en lugar de combatirla la transcribe de manera tremendista. Ficción tejida también en torno a la fiesta en la que sus personajes se mezclan de forma delirante y se dejan llevar por las drogas y el alcohol. La novela de Vallejo es un adelanto de las devastaciones que provocarán el VIH y el narcotráfico en sus otras novelas.

Las obras de Lemebel le dan voz a grupos apartados por la sociedad, desarticulando la alteridad que atraviesa la historia de Chile. Es la periferia la que el chileno textualiza y resignifica en sus crónicas. Escritura travestida que busca seducir al lector. Prosa en la que abundan los remolinos inútiles, los recovecos, las figuras retóricas desgastadas, la ira y una energía única. Estrategia política, más que literaria, que se encarga de denunciar, criticar, demandar y abrir ventanas utópicas a los sectores más desprotegidos. Discurso que

hiperboliza su diferencia escritural y sexual, alejándose de esta manera de los movimientos igualitarios que rondan el poder y subvirtiendo este último a partir de su propia heterogeneidad. La ironía es empleada en las crónicas del chileno como una manera de contrarrestar la discriminación, la pobreza, el VIH y la Dictadura, travistiendo con la ironía el desconsuelo; una maniobra para conllevar de mejor forma la descomposición del cuerpo producida por estas masacres.

Las figuraciones del mal en las escrituras de ambos escritores latinoamericanos se despliegan a nivel lingüístico a través de la ira e ironía, lo que no significa que los autores sean sujetos amoraes sino que necesitan de una hipermoral para no sucumbir ante el mal que presentan en sus escrituras, las que surgen como una forma de resistir los designios del poder. Las novelas de Vallejo se caracterizan por la narración cáustica que se abalanza contra toda figuración de poder, creando una ética que combate el poder hegemónico del bien. Las crónicas de Lemebel, en cambio, incursionan en espacios oscuros a los que nadie se ha atrevido a ingresar, nominando lo que nadie ha intentado decir y travistiendo la literatura al integrar sus crónicas al canon de la narrativa chilena. Las características de la lengua oral presentes en las obras literarias de estos escritores latinoamericanos permite el despliegue del mal en éstas. Sus escrituras se insertan en una época en la que no hay espacios para nominar el mal; a pesar de esto, la anamorfosis del mal en las escrituras de Vallejo y Lemebel es derogada, ya que en ellas se textualiza el mal sin reparo alguno.

4. “En la evocación de la vida se me atraviesa la muerte”: ingreso de hombres infames al espacio textual

Los niños de lluvia podrían ser los más felices de la tierra si estuvieran solos en el mundo; pero hay los otros, los del sol.

Benjamín Subercaseaux

*Allí está el mapa
Testigo constante y fiel
De nuestras incesantes inevitables
Explosiones de miradas
De saliva
Y manos y labios y piel
Y espermatozoides en el vacío.*

Enrique Giordano

En *Loco afán. Crónicas de sidario* y en *El fuego secreto* se textualizan acciones ejecutadas por personajes homosexuales y travestis, ingresando de esta manera la vida de personajes minoritarios en el discurso literario. Sujetos infames¹⁰, en términos de Foucault, hombres sin gloria, destinados a no pasar a la posteridad y cuyas acciones no son generalmente dignas de ser narradas. En *Loco Afán. Crónicas de Sidario* se realiza un develamiento de lo abyecto al ingresar la vida del mundo queer¹¹ contagiado por el VIH

¹⁰ Hombres cuya oscura vida es iluminada para ser ingresada al espacio textual, aflorando de esta manera lo que debía permanecer oculto, lo más escabroso de la realidad. El arribo de estos individuos sin lustre, fama o reputación alguna a la esfera de acción literaria posterga las grandes hazañas y la vida de hombres ilustres. Michel Foucault en su texto *La vida de los hombres infames* plantea que este imperativo “ya no tendrá por objeto manifestar de forma sensible el fulgor demasiado visible de la fuerza, de la gracia, del heroísmo, del poder, sino ir a buscar lo que es más difícil de captar, lo más oculto, lo que cuesta más trabajo decir y mostrar, en último término lo más prohibido y lo más escandaloso. Una especie de exhortación, destinada a hacer salir la parte más nocturna y la más cotidiana de la existencia” (1996: 89). En este sentido, *El fuego secreto* y *Loco afán. Crónicas de sidario* textualizan el mundo oculto de homosexuales y travestis.

¹¹ El término *queer* se originó como una forma de nominar lo otro, lo raro, lo abyecto; sin embargo, después fue utilizado por parte de la población homosexual como una manera de asumir con orgullo esa diferencia, exaltando el yo, queer. Lo queer puede entenderse desde una perspectiva foucaultiana-butleriana, según Sutherland, como “una teoría de la acción performativa, que tiene efectos políticos en los cuerpos. Habla en una primera persona que desenfoca el ejercicio identitario, devolviéndole al otro su gesto objetivador. O desde una perspectiva política podríamos entenderla como una estrategia que, disolviendo la identidad, juega con una hiper-identidad extrema [maricón, camionera, torta, tortillera, cola, flete, colisa, pato, trolo, etc.] para desestabilizar la homo-norma, la estabilidad gay, la normalización de la gaycidad (2009: 12-13). Concepto

durante y después del régimen militar al espacio textual, lo que convierte a estas crónicas en relatos de deseo y muerte. Y en *El fuego secreto* se textualizan las experiencias de juventud de un narrador protagonista que se sumerge en las profundidades de la corriente carnavalesca marcada por el consumo de drogas y el mundo gay colombiano, ingresando también personajes travestis a la esfera de acción literaria. Todos se dejan llevar por la dimensión sexual del deseo en la novela del colombiano, lo que precipita estrepitosamente a sus personajes a la muerte debido a la violencia que domina la ciudad. En *Loco afán* y en *El fuego secreto* se capta el lado más recóndito, lo que generalmente no se devela ni dice, lo más escabroso y prohibido de los sujetos que habitan los espacios en los que se contextualizan las obras.

El panorama de la narrativa homosexual¹² en Latinoamérica no es muy amplio, debido a lo que el tema ha significado y significa para una sociedad de corte patriarcal y conservadora. Sin embargo, y pese a los prejuicios, paulatinamente han salido a la luz novelas que tocan el tema o lo abordan en su totalidad, escritas por autores heterosexuales como por autores abiertamente homosexuales. La tradición literaria homosexual en español cuenta con obras destacadas como *Pasión y muerte del Cura Deusto* (1924) de Augusto d'Halmar, *El lugar sin límites* de José Donoso, *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, *Salón de belleza* de Mario Bellatin, *Cobra* de Severo Sarduy, las crónicas de Pedro Lemebel, las novelas de Fernando Vallejo y Pablo Simonetti. En el contexto de la literatura universal, los textos más reconocidos son *De profundis* y *Teleny* de Oscar Wilde,

cuya traducción e implementación en la cultura homosexual latinoamericana supone un problema de identificación con las subjetividades locales, problemática que se expondrá más adelante.

¹² Sólo se abordará la literatura homosexual masculina, porque la literatura lésbica se ubica en un escenario diferente a la gay, lo que supondría analizar otras problematizaciones que difieren de las propuestas en esta investigación.

Confesiones de una máscara y *El color prohibido* de Yukio Mishima, entre otros. La literatura homosexual trata de:

Una literatura de la ira reivindicatoria [...], de la experimentación radical [Sarduy], de la incorporación festiva y victoriosa de la sensibilidad proscrita [Puig]. En todos ellos lo gay no es la identidad artística sino la actitud que, al abordar con valor, insistencia y calidad un tema, se deja ver como el movimiento de las conciencias que por valores compartidos y acumulación de obras dibuja una tendencia cultural. No hay literatura gay, sino una sensibilidad proscrita que ha de persistir mientras continúe la homofobia (Monsiváis, 2013: 11).

La literatura homosexual es la plataforma en la que se ha revelado lo innominado y ha sido el espacio de la textualización de *ese amor que no se atreve a decir su nombre*, transgrediendo y alterando sin importar las consecuencias todos los límites al plasmar en sus páginas ese amor incomprendido. En este sentido, cualquier obra que se atreva a decir lo que no se dice es transgresiva, ya que revelaría lo que muchos reprimen o no mencionan por miedo a ser juzgados por la sociedad. Pareciera ser que la literatura homosexual surge como una necesidad reivindicatoria de normalizar la heterogeneidad del deseo sexual y una lucha política por alcanzar la igualdad social y cultural; en otros términos, “el discurso literario homosexual nace con la militancia –y como una forma central de acción militante– dentro de las identidades gays” (Melo, 2011: 12). La literatura que ha abordado la homosexualidad ha contado con escritores fundamentales de la literatura universal y siempre ha estado presente a lo largo de la tradición literaria, pero sólo de forma paralela a ésta. Sin embargo, la literatura homosexual forma parte del discurso oficial en la actualidad. “Las imágenes sobre la homosexualidad o sobre el sexo entre hombres sirvieron como metáforas para dar cuenta de lo Otro innombrable, de la barbarie, de lo abyecto, de lo anormal, de aquello que no puede formar parte del proyecto de Nación” (Melo, 2011: 143),

pero de forma paulatina las imágenes respecto del carácter negativo de la homosexualidad se han ido blanqueando. Esto se debe, probablemente, a que gran parte de los escritores que textualizan la homosexualidad son gays, por lo que sus obras adoptan una perspectiva personal y política, y también al cambio que ha experimentado la sociedad respecto de la aceptación del amor entre personas del mismo sexo. Es más, las obras que abordan el tema son publicadas actualmente por grandes editoriales; es decir, la homosexualidad configura un campo discursivo que es utilizado para la producción de discursos literarios oficiales. Vallejo y Lemebel, en gran parte de sus obras, hacen uso de los recursos expresivos o enunciados relativamente estables del campo discursivo homosexual y los ingresan a la esfera de acción de la literatura.

*Loco Afán. Crónicas de Sidario*¹³ de Pedro Lemebel se presenta como un mariposario que transparenta, principalmente, el impacto que provocó la llegada del SIDA en los travestis que habitaban los márgenes de Santiago durante la Dictadura. El libro de crónicas narra la llegada del SIDA al mundo travesti, el que hizo su aparición “como una nueva forma de colonización por el contagio. Reemplazó nuestras plumas por jeringas, y el sol por la gota congelada de la luna en el sidario” (Lemebel, 2009: 11). Baudrillard señala que el SIDA “es la emanación de la transparencia homicida del sexo a escala de grupos enteros” (1997: 46). Para Lemebel es una moda o producto más de importación del sistema neoliberal:

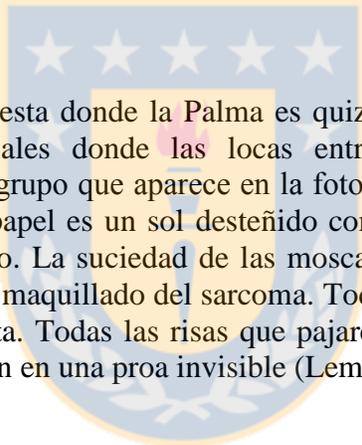
¹³ La primera edición (1996) está compuesta por veintinueve crónicas, las que aumentaron a treinta y cinco en la edición publicada por la editorial Seix Barral (2009). Los títulos de los nuevos relatos son: *Siga participando*, *Crónicas de New York*, *Homoeróticas Urbanas*, *Loco Afán*, *Rock Hudson* y *El fugado de la Habana*.

Ella se compró la epidemia en New York, fue la primera que la trajo en exclusiva, la más auténtica, la recién estrenada moda gay para morir. La última moda fúnebre que la adelgazó como ninguna dieta lo había conseguido. La dejó tan flaca y pálida como una modelo de Vogue, tan estirada y chic como un suspiro de orquídea. El sida le estrujó el cuerpo y murió tan apretada, tan fruncida, tan estilizada y bella en la economía aristócrata de su mezquina muerte (Lemebel, 2009: 23).

Fernando Vallejo en su novela *El desbarrancadero* también aborda el tema del SIDA y, al igual que Lemebel, considera que el síndrome es una moda del mundo homosexual¹⁴. Una enfermedad “de maricas que es la moda, del modelito que hoy se estila y que los pone a andar por las calles como cadáveres, como fantasmas translúcidos impulsados por la luz que mueve a las mariposas” (Vallejo, 2001: 7). El narrador de *El desbarrancadero* viaja a Colombia para acompañar a Darío, su hermano, quien carga con esa moda fúnebre que lo condena inevitablemente hacia la muerte. “El SIDA no sólo se convierte en la enfermedad que le quita al narrador su querido hermano, sino que se constituye como una metáfora de la vida y de la sociedad. La novela se asemeja a un rezo, que en lugar de estar dirigido a Dios, le rinde tributo a la muerte. El texto invierte así cualquier imagen que potencialmente pudiese poseer algún carácter modélico en Latinoamérica” (Kottow, 2010: 255). Colombia es un matadero para Vallejo, como se expuso en el capítulo anterior, razón por la que el reencuentro con los seres queridos es imposible y la muerte lo domina todo, porque “el personaje central de ese libro es la Muerte, que pongo con mayúscula por burlarme de ella, por darle coba. Para que crea que todavía le tengo miedo. ¡Qué va! A esa señora, de temerla tanto, acabé por perderle el respeto” (Vallejo, 2013: 293). *El desbarrancadero* es una novela de amor filial en medio de

¹⁴Andrea Kottow en su artículo “El SIDA en la literatura latinoamericana: prácticas discursivas e imaginarios identitarios” propone un análisis del imaginario del SIDA, a partir de la comprensión de éste como una práctica discursiva, utilizando como objetos de estudio las siguientes obras: *Salón de belleza* de Mario Bellatín, *Loco afán. Crónicas de sidario* de Pedro Lemebel y *El desbarrancadero* de Fernando Vallejo. Revisar bibliografía.

un espacio derrumbado y descompuesto. Es expresión de un deseo que se dirige a la esperanza, pero que deviene hacia la muerte ante la imposibilidad de concretarse. El narrador pierde todo vínculo con el mundo de los vivos, dejando “atrás todo, un pasado perdido, una vida gastada, un país en pedazos, un mundo loco, sin que se pudiera ver adelante nada, ni a los lados, ni atrás nada y yendo hacia nada, hacia el sin sentido” (Vallejo, 2001: 73). Lo único que queda al final de la novela es la foto de Darío y Fernando cuando niños¹⁵, sobre la que llovieron los años. En *El desbarrancadero*, al igual que en la crónica “La noche de los visones” de *Loco afán*, la foto es el recuerdo tangible de lo que el SIDA se llevó:



Tal vez, la foto de la fiesta donde la Palma es quizás el único vestigio de aquella época de utopías sociales donde las locas entrevieron aleteos de su futura emancipación [...] Del grupo que aparece en la foto casi no quedan sobrevivientes. El amarillo pálido del papel es un sol desteñido como desahucio de las pieles que enfiestan el daguerrotipo. La suciedad de las moscas fue punteando de lunares las mejillas, como adelanto maquillado del sarcoma. Todas las caras aparecen moteadas de esa llovizna purulenta. Todas las risas que pajarean en el balcón de la foto son pañuelos que se despiden en una proa invisible (Lemebel, 2009: 31-21).

Se puede afirmar que tanto para Lemebel como para Vallejo el SIDA es considerado como un producto del sistema neoliberal que fue utilizado como método de “recolonización a través de los fluidos corporales” (Lemebel, 2009: 32)¹⁶ para sincretizarse con los vestigios identitarios del travesti u homosexual latinoamericano, ya que “América Latina [ha sido] travestida de trasposos, reconquistas y parches culturales –que por superposición de injertos sepulta la luna morena de su identidad” (Lemebel, 2009: 167). La presión que ejerció la

¹⁵ Foto que es la portada de la edición publicada por Alfaguara de *El desbarrancadero*.

¹⁶ Jorge Lagos profundiza respecto de este punto en el artículo “Postcolonialidad y descolonialidad en *Loco Afán*. *Crónicas de Sidario* de Pedro Lemebel”. Ver referencias bibliográficas.

moda norteamericana junto con la llegada del VIH destinó al olvido a la cultura mariposa¹⁷ latinoamericana. Los cuerpos seropositivos¹⁸ de las *locas* lemebelianas representan una individualidad... un grupo marginal, pero que metafóricamente simbolizan una colectividad, la del cuerpo social enfermo tras los efectos de la Dictadura. El arribo de la plaga a Chile provocó una muerte en dos niveles en el mundo travesti. El primero de ellos se refiere a la inexorable condena a muerte que significaba estar contagiado de VIH, mientras que el segundo patentiza el olvido al quedar relegados quienes portaban el virus y que también puede ser entendido como una forma de muerte:

Quizás, las pequeñas historias y grandes epopeyas nunca son paralelas, los destinos minoritarios siguen escaldados por las políticas de un mercado siempre al acecho de cualquier escape. Y en este mapa ultracontrolado del modernismo, las fisuras se detectan y se parchan con el mismo cemento, con la misma mezcla de cadáveres y sueños que yacen bajo los andamios de la pirámide neoliberal. Quizás la última chispa en los ojos de la Palma, la Pilola Alessandri y la Chumilou fue un deseo. Más bien tres deseos que se quedaron esperando el visón perdido en esa fiesta. Porque nunca se supo dónde fueron a parar las regias pieles de la Pilola. Se esfumaron en el aire de aquella noche de verano, como un sueño robado que siguió construyendo la anécdota más allá de la nostalgia. Especialmente en el invierno seropositivo de las locas, cuando el algodón nevado de la epidemia escarchó sus pies (Lemebel, 2009: 34).

El SIDA configura, además, a Santiago, la capital de Chile, como la ciudad apestada en la que el contagio es una figuración del desorden que demanda una higienización y un

¹⁷ Término metafórico utilizado por los autores para referirse a los homosexuales y travestis. Al igual que: loca, cola, coliza, marica, maricón, mariposón, etc.

¹⁸ Para comprender los efectos que provoca el arribo del VIH en los cuerpos de los personajes de las obras de Lemebel y Vallejo se deben utilizar y trasladar conceptos propios de la esfera de acción de la guerra, porque es en los cuerpos donde acaecen las catástrofes y en los que “la propia enfermedad aparece como metáfora de la mortalidad, de la fragilidad y vulnerabilidad humanas” (Sontag, 2012: 110). Para entender el modus operandi del SIDA se proyecta un campo de experiencia más concreto (la guerra) sobre uno más abstracto (SIDA). En términos lingüísticos, se realiza “una transferencia de una palabra, a un lugar ajeno, impropio” (Rivano, 1997: 27); es decir, se produce una metáfora. El SIDA, entonces, es un enemigo que irrumpe las fortalezas del cuerpo, cuya imagen metafórica es la de un fuerte que es invadido por el virus que derrumba este dispositivo arquitectónico de protección e invalida las operaciones del sistema inmunológico, causando estragos en los cuerpos de los personajes de ambos escritores.

control. Los interdictos son los encargados de controlar los espacios de libertad o zonas oscuras donde acaece el deseo en las sociedades disciplinarias, las que desarrollan una serie de operaciones para dividir en zonas, dominar, dirigir a los sujetos y convertirlos en individuos *dóciles y útiles* por medio del sometimiento del cuerpo. Los militares estaban a cargo de resguardar el orden en el país durante la Dictadura. Sin embargo, éstos se mezclan y contagian con los personajes apestados: “Las partes del uniforme, las camisas y pantalones de camuflaje confundidos con los tacones altos y pantys, el fusil coronado por una peluca rucia. Despertaban limpiando los cascos de guerra ocupados como ceniceros. Aquí y allá y hasta en la ventana flameaban los calzoncillos de tosco algodón que les proporcionaba la patria” (Lemebel, 2009: 43). Respecto de lo anterior, Baudrillard señala que en el todo sexual desaparece la diferencia sexual, la inmunidad y la misma sexualidad. Esto se debe a que “la confusión elemental de la epidemia se instala en esta difracción del principio de realidad sexual, en el nivel fractal, micrológico e inhumano” (Baudrillard, 1997: 15). Es así como los sujetos inútiles e indóciles¹⁹ de las crónicas de Lemebel constituyen una resistencia al entramado del poder disciplinario, transgrediendo el interdicto²⁰ y materializando la dialéctica ley/transgresión. La resistencia al poder por parte de los cuerpos subversivos de los personajes de *Loco Afán* permite develar la crisis de las sociedades disciplinarias analizadas por Foucault y los procedimientos utilizados por éstas para controlar a los individuos, y hacerlos rentables al sistema. Frente a la crisis de las sociedades disciplinarias, éstas serían reemplazadas por las sociedades de control, las que,

¹⁹ El cuerpo es una unidad llena de relaciones de poder y subyugación, como entidad productiva. Mientras que su formación como fuerza de trabajo sólo es viable si éste se encuentra bajo control. El cuerpo únicamente es productivo cuando es disciplinado, utilizando para esto un sistema constituido en torno al conocimiento del cuerpo y un control de las fuerzas de éste; es decir, no existen relaciones de poder si no hay un conocimiento de por medio y viceversa, Foucault denomina a esto “tecnología política del cuerpo” (2008: 35).

²⁰ Una de las tres figuraciones de la rebeldía a partir de la experiencia freudiana según Julia Kristeva en *Sentido y sinsentido de la rebeldía* es “la rebeldía como transgresión del interdicto” (1999: 36).

en oposición a las primeras, darían a los individuos un aparente libre albedrío en el que no existirían dispositivos o establecimientos resguardados por un tercero y tampoco los sujetos transitarían de un espacio encerrado hacia otro igual; sin embargo, se controlaría a los sujetos a través de máquinas informáticas, psicofármacos, el consumo y el dinero, medios que permitirían tener el historial de todas las actividades realizadas diariamente: “Ya no nos encontramos ante el par masa-individuo. Los individuos se han convertido en ‘dividuo’, y las masas, en muestras, datos, mercados o bancos. Tal vez sea el dinero lo que mejor expresa la diferencia entre las dos sociedades, puesto que la disciplina siempre se remitió a monedas moldeadas que encerraban oro como número patrón, mientras que el control refiere a intercambios flotantes, modulaciones que hacen intervenir como cifra un porcentaje de diferentes monedas de muestra” (Deleuze, 1991: s/nº). Ya no se recurría a antiguas máquinas simples o energéticas para ejercer el poder, ya que éste se practicaría de una manera sofisticada y desterritorializada. Los individuos de las sociedades de control vivirían inmersos en una libertad artificial y serían verdaderos esclavos de las tarjetas de créditos y los nuevos dispositivos de comunicación.

Loco Afán. Crónicas de Sidario es una obra que gira en torno al contagio y en la que los interdictos desaparecen, las reglas se anulan, los sujetos se mezclan y abandonan su condición identitaria al igual que en “La máscara de la muerte roja”²¹. La utopía de la sociedad libre de contagio está condenada al fracaso, ya que aunque ésta diseñe diferentes dispositivos de control para mantener al margen o exterminar a los sujetos contagiados, inevitablemente todos se dejan llevar por ese *Loco Afán*, aceptan las mezclas y una

²¹ El texto de Poe narra cómo un millar de cortesanos se refugia en una de las abadías del príncipe Próspero para evitar el contagio de la “Muerte Roja” y disfrutar de un orgiástico baile de máscaras,

silenciosa condena de muerte. Los militares entraban sanos en el palacio de “Aluminios El Mono” y “salían tocados levemente por el pabellón enlutado del sida” (Lemebel, 2009: 37) que, en ese entonces, los dirigía inexorablemente hacia la muerte. Lemebel transgrede los límites de dos mundos absolutamente disímiles al fusionar a los militares con los travestis, pero a partir de esta mezcla escandalosa se puede inferir que dichos límites son sólo superficiales y que es posible el arribo del otro entre los integrantes de estos dos ambientes. Los cuerpos de las *locas* serían una superficie en la que los militares proyectarían sus deseos y fantasías. En este sentido, “el cuerpo travesti sería ese espacio otro donde el sujeto se [re]crea, donde existe la potencialidad de que el sujeto pueda jugar con la [su] otredad” (Sifuentes-Jáuregui, 2009: 72). Cuerpos que por medio de la sexualidad subvertirían toda relación de poder, desestabilizando y erotizando el régimen militar.

La transgresión de las leyes que coartan los impulsos y la desaparición de los interdictos permite la aparición de la vida carnavalesca que se opone a la muerte. Sin embargo, el *Loco Afán* de vivir intensamente en libertad es efímero, porque “a la peste responde el orden; tiene por función desenredar todas las confusiones: la de la enfermedad que se trasmite cuando los cuerpos se mezclan; la del mal que se multiplica cuando el miedo y la muerte borran las prohibiciones” (Foucault, 2008: 229). El orden en las crónicas del chileno es impuesto por el modelo importado desde Norteamérica: “El nuevo tipo de homosexual estéticamente normado y corporalmente disciplinado, a través de gimnasio y físicoculturismo, se instala junto a la enfermedad del SIDA, desplazando el libre juego de la seducción. El disciplinamiento del cuerpo tiene como su fatal contraparte paradójica el SIDA (Kottow, 2010: 254)”, imposición que se materializa con la utilización del término *gay* para nominar a los homosexuales. Respecto de esto Lemebel señala que:

Lo gay se suma al poder, no lo confronta, no lo transgrede. Propone la categoría homosexual como regresión al género. Lo gay acuña su emancipación a la sombra del *capitalismo victorioso*. Apenas respira en la horca de su corbata pero asiente y acomoda su trasero lacio en los espacios coquetos que le acomoda el sistema. Un circuito hipócrita que se desclasa para configurar otra órbita más en torno al poder (Lemebel, 2009: 166-167).

En otros términos, lo gay crea una homonormatividad²² que ronda el entramado de poder patriarcal y también una “filosofía de camuflaje viril que va uniformando, a través de la moda, la diversidad de las homosexualidades locales” (Lemebel, 2009: 74). Un modelo importado que configura la imagen masculina del homosexual que adopta un estilo de vida similar al heterosexual, razón por la que busca la aceptación e igualdad de derechos por parte de la sociedad. En contraste con las mariposas o “folclor mariposón que decora la vida homo” (Lemebel, 2009: 74) que resiste y traviste la heteronormatividad, conformando una subjetividad sexual transgresiva y provocadora. El chileno en su libro de crónicas *Háblame de amores* reflexiona respecto de las organizaciones de integración homosexual como Fundación Iguales o el Movilh y plantea que una vez que éstas consigan la inclusión en la sociedad chilena “van a colgar los tacos para engordar frente al televisor regando el macetero del sueño doméstico. Al parecer, en la organización estaría el control de las minorías fichadas por el ordenamiento. Por cierto, se pierde el cuerpo político en esta danza complaciente donde el sindicalismo homosexual desfila en la pasarela que le acomoda la democracia” (Lemebel, 2012: 244). Los gays se encasillan, clausurando todos los puntos de fuga generados por lo revolucionario de su deseo y convirtiéndose en sujetos útiles y dóciles al poder heterosexual, el que amplía, de esta manera, su circuito y normaliza con

²² La homonormatividad se puede entender como una esfera de poder que no transgrede las instituciones propias de la heteronormatividad, sino que busca la igualdad, la legitimación y el reconocimiento de los mismos derechos para la población homosexual; por ejemplo: el matrimonio igualitario, la adopción de niños por una familia homoparental, etc.

instituciones como el matrimonio. En este sentido, y a partir de lo planteado anteriormente por el cronista chileno, se puede inferir que la producción discursiva respecto de la homosexualidad no sería transgresiva, debido a que configuraría una esfera cercana al poder que se opondría al travestismo prostibular develado en sus crónicas²³: “Quizá uno de los mayores aportes de Lemebel a la cultura latinoamericana sea recoger el guante de la ciudad letrada marica y develar las estrategias hegemónicas de las políticas de representación de la diferencia, en medio del blanqueamiento de las políticas homonormativas” (Sutherland, 2009: 26). Tanto Lemebel como Vallejo, como se mencionó en el capítulo anterior, son portavoces del mal en una época en la que éste se ha higienizado. Ambos explicitan el mal de manera directa en sus escrituras; es más, el escritor colombiano genera un discurso que valida la destrucción del otro, conjurando de esta manera el mal absoluto. Pareciera que Lemebel con su escritura, al igual que Vallejo, se abalanzara contra toda forma de autoridad o poder, pero es precisamente el poder editorial el que ni el chileno ni el colombiano se atreven a traicionar, ya que ambos publican sus obras en grandes editoriales multinacionales; es decir, estos dos escritores latinoamericanos son sujetos útiles y dóciles al poder de las grandes editoriales. Pero no sólo despliegan el mal a nivel discursivo, sino que también a nivel de la diégesis por medio de los personajes que ingresan al espacio textual y las diferentes concepciones de amor que establecen. Vallejo devela el mal en su novela al hiperbolizar la violencia, el consumo de alcohol y droga y los encuentros homosexuales. Mientras que Lemebel lo textualiza a través del ingreso de la epidemia que cargan los travestis prostibulares de sus crónicas.

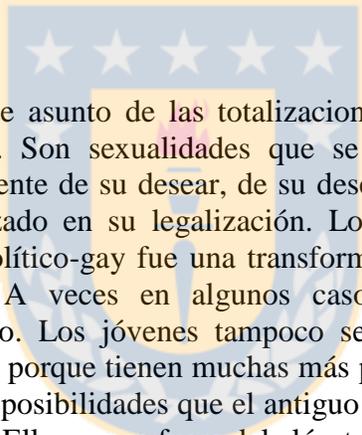
²³ Sin embargo, uno de los puntos anteriormente expuesto en esta investigación, plantea que toda obra que exponga lo que no se dice (el amor homosexual) es en cierta medida transgresiva, postura que se opondría a este pensamiento de Lemebel.

Lo gay, siguiendo lo planteado por el cronista, sería un intento de uniformar y nominar a los homosexuales latinoamericanos a partir de la profilaxis ejercida por la imagen del homosexual importada desde Norteamérica. Sin embargo, la cultura mariposa o las subjetividades homosexuales latinoamericanas, debido a sus características, escapan o no encajan con la definición de términos importados como *queer*. Arboleda en su artículo “¿Ser o estar ‘queer’ en Latinoamérica? El devenir emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arenas” plantea las siguientes interrogantes:

¿Cómo nombrar las transgresiones lésbica/gay/bi/trans/a/sexuales (LGBT) en el caso de América Latina si los modelos importados no responden –por lo menos no completamente– a las realidades de los sujetos que intentan definir? ¿Cómo evitar la tentación de recurrir a teorías y expresiones, como *gay* o *queer*, que desde el más allá, desde lugares de enunciación lejanos, fantásticos y fantasmáticos, prometen una serie de herramientas teóricas, tremendamente sofisticadas, para cuestionar las imposiciones heteronormativas, para rechazar la hegemonía ideológica del patriarcado, para interrogar y poner en jaque los sistemas sociales de opresión homofóbica? (2011: 112-113).

Es en este intento de nominar al travesti latinoamericano en el que Lemebel establece la figura de la *loca* como categoría que resiste el encasillamiento o nominación de términos importados, fundando así una manera propia de nominar una de las identidades homosexuales latinoamericanas y evitando de paso una nueva forma de colonización o normalización de su naturaleza abyecta. La *loca* es un intento de generar una subjetividad regionalista próxima al travestismo y radicalmente opuesta a la figura del *gay*; en otros términos, la *loca* es una identidad propia de Latinoamérica que se rebela contra la hetero y homormatividad, y que subvierte con su sexualidad todas las relaciones de poder. Figuras revolucionarias que seducen hasta a los encargados de mantener el orden y que escapan a cualquier intento de definición, evitando conformar una subjetividad más del mundo *gay* y

dificultando aún más todo intento de fijar identidades homosexuales. La *loca*, entonces, es una figura subversiva que desbarajusta con sus estrategias de fuga todo intento disciplinario. Son cuerpos marginados que con su imposibilidad de encasillamiento en alguna subjetividad perturban los paradigmas del entramado de poder hetero y homosexual, vagabundeando siempre por las orillas: “Cuerpos desertores, que se han fugado de las cartografías del orden, de la moral, de la riqueza. Son cuerpos que despliegan sus asfixiados lenguajes de la condena social y sexual, en las periferias descompuestas de un cotidiano a la intemperie” (Richard, 2010: 213). Respecto de las subjetividades homosexuales en la actualidad, Lemebel plantea en una entrevista²⁴ realizada por Fernando Blanco lo siguiente:

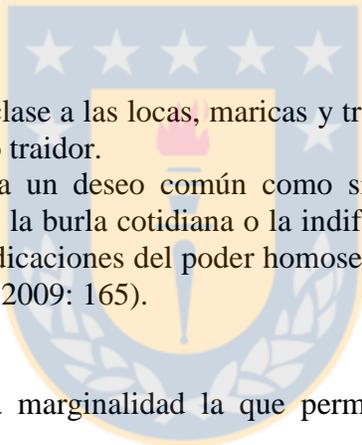


Es interesante rever este asunto de las totalizaciones, gay-loca, desde estas otras sexualidades por venir. Son sexualidades que se colorean de homosexualidad, dependiendo evidentemente de su desear, de su desesperanza. No quedan como un discurso político fosilizado en su legalización. Lo que se echó a andar con las movilizaciones de lo político-gay fue una transformación que evidentemente tiene que seguir su curso. A veces en algunos casos fue una liberación de las posibilidades del género. Los jóvenes tampoco se pueden catalogar de gay, de homosexuales, de locas, porque tienen muchas más posibilidades, y también porque optan. Son muchas más posibilidades que el antiguo dualismo gay, gay-loca, es otro espectro, es otro espejo. Ellos nacen fuera del clóset (2010: 284).

Para el cronista chileno los jóvenes de hoy tendrían libre albedrío de su deseo, orientación sexual e identidad. Entonces, de acuerdo a lo anterior, las subjetividades impuestas por lo queer no sólo se alejan de los homosexuales latinoamericanos por la naturaleza de éstos, sino que también porque son categorías que se forjaron hace un par de décadas cuando la homosexualidad era un tabú para la sociedad, razón por la que han quedado obsoletas.

²⁴ Entrevista disponible en el libro *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*, texto que reúne trece artículos respecto de la escritura del cronista. Ver referencias bibliográficas.

Las *locas* de Lemebel “bordean los márgenes de las ciudades y son abordados desde la periferia de sus cuerpos [...] Son cuerpos desestabilizadores que incomodan al otro y hacen tambalear el orden heteronormativo. Estas corporalidades excluidas travestis son el exceso, la simulación y la abyección” (Bianchi, 2008, s/nº). Son habitantes de las orillas, las que configuran “un espacio imaginario que se contrapone como espejo infiel a la ciudad moderna despojada de cualidades estéticas y metafísicas” (Sarlo, 1998: 52). Son individuos de bajo estrato económico, homosexuales, practicantes del comercio sexual, travestis, sujetos contagiados de VIH... personajes que siempre están al límite de todo. Es tanta su marginación que incluso no son aceptados en el mundo gay, el que separa:



En estratificaciones de clase a las *locas*, maricas y travestis de los acomodados gays en su pequeño arribismo traidor.
Doble marginación para un deseo común como si fueran pocas las patadas del sistema, los arañazos de la burla cotidiana o la indiferencia absoluta de los partidos políticos y de las reivindicaciones del poder homosexual que vimos empequeñecido por la lejanía (Lemebel, 2009: 165).

Y es precisamente esa marginalidad la que permite la proliferación de nuevos discursos que ponen en jaque las reglas y la jerarquización del entramado social que integra en su sistema la figura del gay. Desde ese lugar estratégico, Lemebel escribe por su propia diferencia y por la de una individualidad colectiva que todos han olvidado o que, en realidad, nunca le importó a nadie. El cronista chileno devela una cara desconocida del régimen militar, ya que escribe respecto de una Dictadura que afectó a una minoría y condenó a muchos de sus integrantes a la muerte. Lemebel escribe respecto de la Dictadura que ejerció el SIDA contextualizada en un régimen de soberanía autoritario que aquejó a todo un país. Se puede afirmar, entonces, que las crónicas del chileno son una empresa clínica de salud que transfigura la muerte e ilumina la vida de dichos personajes, dándoles

espacio y voz a víctimas de dos masacres simultáneas. La escritura de Lemebel, además, reingresa el mundo travesti al espacio literario chileno. Dicha reincorporación de personajes travestis a la literatura complementaría el enigmático final de *El lugar sin Límites* de José Donoso, ya que las *locas* de Lemebel concretarían el regreso de manera transfigurada de la Manuela, quien es un:

Travesti de una casa de huifas, es el centro de un relato que refleja parte de Chile y una esquina de Latinoamérica en sus estructuras de poder, sexuales y sentimentales. La Manuela es la alegoría más aguda de las masculinidades en crisis, más allá de la ambigüedad sexual o de las propias identidades en escena. El travestismo latinoamericano deviene una huella difusa desautorizando a un régimen de verdad que lo niega en una constante agresión, expulsando cuerpos no narrables en el ordenamiento sexual normativo (Sutherland, 2009: 78-79).

Se puede afirmar, entonces, que la Regine, la Palma, la Pilola Alessandri, la Chumilou, la Loba Lámar, entre otras, son herederas directas de Manuel González Astica, más conocido como la Manuela, personaje que utilizaría el cronista como modelo literario para la construcción de sus personajes. En otros términos, “la Manuela es ese ‘sujeto teatral’ que [in]forma la construcción de la subjetividad travesti en el texto de Lemebel” (Sifuentes-Jáuregui, 2009: 172). Además, es ese prostíbulo que refleja parte de la idiosincrasia latinoamericana el que ejerce presión con su fuerza simbólica sobre la escritura de Lemebel, permitiendo el reingreso de la casa de huifa atendida por travestis en la literatura. Rodrigo Cánovas en su texto *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana. La alegoría del prostíbulo* plantea que el burdel que construye la literatura refuerza el potencial transgresivo de dicho espacio marginal, fundándolo como un espacio desarticulador de la cultura, una puesta en escena de errores de todo tipo, cuyas consecuencias nunca son positivas. Contexto de máscaras en el que los individuos y

espacios disímiles son significantes que no corresponden a su significado. El burdel se presenta como un espacio amorfo, parecido al mundo onírico o carnavalesco, en el que se exponen los reverses de los objetos y las palabras. El prostíbulo como centro de una narración permite la “apertura de un boquete que nos permite visualizar e imaginar las reglas de nuestra modernidad, los actos fallidos de la cultura latinoamericana y la escritura que los diagrama en arabesco” (2003: 13). En este sentido, siguiendo lo expuesto por el académico chileno, los prostíbulos son espacios en los que se yuxtaponen dimensiones diferentes e incompatibles. Espacios en los que se pueden reunir transgresiones, deseos, experiencias y evocaciones en un solo lugar; es decir, los prostíbulos son un espacio heterotópico en los que existe una anulación de las nociones de espacio y tiempo: “Y es que, en general, la heterotopía tiene por regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que, normalmente, serían, deberían ser incompatibles” (Foucault, 2010: 25). La literatura es el espacio en el que se “reinventa el burdel convirtiéndolo tanto en un espacio de sumisión, habitado por seres grotescos que actúan una erótica letal; como en un lugar de rebeldía, dramático o farsesco, donde se juega a cambiar el orden de las cosas” (Cánovas, 2003: 5). El cronista chileno, al igual que algunos escritores hispanoamericanos que textualizaron el burdel, selecciona el espacio del prostíbulo como un lugar para “reflexionar sobre la marginalidad y, en especial, sobre los órdenes culturales que la sustentan. Es la pregunta por la modernidad, que es descompuesta desde la pregunta por las reglas sexuales, que es exhibida en una escritura alegórica [de carácter grotesco y de pantomima], cuya traducción resulta enigmática o paradójica” (Ibid.). Es en el palacio de la Regine, iluminado “al rojo vivo por el neón de Aluminios El Mono” (Lemebel, 2009: 35), el lugar en el que se pueden apreciar los estragos provocados por el VIH y cómo tambalea la masculinidad de los

militares ante la Regine y el resto de los travestis que ejercían el comercio sexual en su palacio:

El teniente a cargo de la patrulla mandaba a un pelao donde la Regine a preguntarle si los podía recibir, si podían pasar un rato a descansar los chiquillos, que traían una botella de pisco y que ella no se preocupara de nada. Pero la Regine igual se preocupaba. Y de la nada inventaba una sopa, un levantamuertos, como le decía a los caldos calientes que le preparaba a los milicos. Con harta cebolla y ajo, para que se les pare el carajo. Después, todos desfilaban por las piezas de las locas (Lemebel, 2009: 38).

La marquesa de Yolombó y María Cristina de *El fuego secreto* y los personajes de *Loco afán. Crónicas de sidario* invitan constantemente “a sumergirse en un mundo de las apariencias, de signos puestos en circulación que no circundan un referente, un significado fuera de este universo hecho de significantes en constante proceso de desplazamiento” (Kottow, 2010: 253). Los travestis son máquinas de seducción, cuya apariencia erótica oculta el género sexual, lo que los convierte en verdaderos fugitivos del sexo. Respecto de esto Deleuze y Guattari señalan que los travestis [des]encadenan y conectan devenires²⁵, porque “la sexualidad pone en juego devenires conjugados demasiado diversos que son como *n* sexos, toda una máquina de guerra por la que el amor pasa [...] La sexualidad es una producción de mil sexos, que son otros tantos devenires incontrolables. La sexualidad pasa por el devenir mujer del hombre y el devenir animal del humano: emisión de

²⁵Devenir es establecer una alianza con un reino minoritario, lo que lo transforma siempre en un pacto transgresivo: “No es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es una semejanza, una imitación y, en última instancia, una identificación. [...] Y, sobre todo devenir no se produce en la imaginación incluso cuando ésta alcanza el nivel cósmico o dinámico” (Deleuze y Guattari, 2006: 244). Los devenires, entonces, no son procesos “de imitación ni de asimilación, son fenómenos de doble captura, de evolución no paralela, de bodas entre dos reinos” (Deleuze y Parnet, 1980: 6). El devenir se encuentra contenido en una idea, “a partir de las formas que se tiene, del sujeto que se es, de los órganos que se posee o de las funciones que se desempeña, extraer partículas, entre las que se instauran relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, la más próximas a lo que se está deviniendo, y gracias a las cuales se deviene. En este sentido, el devenir es el proceso del deseo” (Deleuze y Guattari, 2006: 275) que refleja los estados del escritor.

partículas” (2006: 280). Se puede afirmar, entonces, que los travestis generan máquinas de guerra y seducción que abren paso a múltiples líneas de fuga. Lo que les gusta a los travestis es la indeterminación sexual, aboliendo y seduciendo los signos: “En ellos todo es maquillaje, teatro, seducción [...] y si su vida parece más imbuida en el sexo que la nuestra, es porque hacen del sexo un juego total, gestual, sensual, ritual, una invocación exaltada, pero irónica” (Baudrillard, 1981: 19). Máquinas de guerra y seducción que permiten la proliferación del encuentro con el otro. Los travestis no buscan imitar al género femenino, “sino propone[n] la puesta en escena de una figura ficticia, hiperbólica que, a través de su inherente exageración, termina cuestionando la naturalidad de la categoría misma de género” (Kottow, 2010: 253). Los travestis en las crónicas de Lemebel y en *El fuego secreto* devienen mujer, debido a que el flujo de partículas que éstos producen se aproxima al género femenino. No buscan imitar ni transformarse en mujer, “sino emitir partículas que entran en relación de movimiento y de reposo, o en la zona de entorno de una microfeminidad, es decir, producir en nosotros una mujer molecular, crear la mujer molecular” (Deleuze y Guattari, 2006: 277). El devenir-mujer permite el devenir-animal, ya que “todos los devenires comienzan y pasan por el devenir mujer. Es la llave de los otros devenires” (Deleuze y Guattari 2006: 279) y siempre establecen una alianza con un reino minoritario.

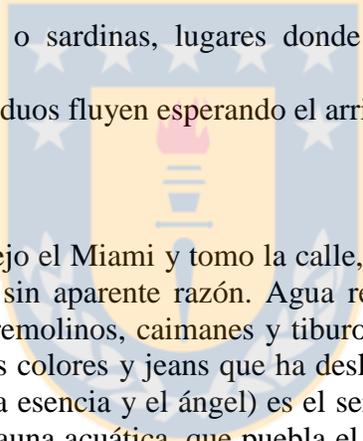
Vallejo y Lemebel devienen mujer o coleóptera en sus narraciones, puesto que “escribir es trazar líneas de fuga que no son imaginarias, y que uno debe forzosamente seguir porque la escritura nos compromete con ellas, en realidad nos embarca. Escribir es devenir, pero no devenir escritor, sino devenir otra cosa” (Deleuze y Parnet, 1980: 52).

Estos escritores latinoamericanos abandonan su identidad molar²⁶ y establecen una alianza con un reino minoritario. Lemebel escribe siempre desde los márgenes, iluminando sitios que hasta el momento estaban en la oscuridad o que nadie se atrevía a develar. *La loca, el cola, coliza, marica, maricón o mariposón* con su inventario compuesto por plumas, tacos aguja, lápiz labial, lentejuelas, pelucas, visones, etc. travisten la heteronormatividad y transgreden la homonormatividad: “Desde un imaginario ligoso expulso estos materiales excedentes para maquillar el deseo político en opresión. Devengo coleóptero que teje su miel negra, devengo mujer como cualquier minoría. Me complicito en su matriz de ultraje, hago alianzas con la madre indolatina y *aprendo la lengua patriarcal para maldecirla*” (Lemebel, 2009: 163). Los elementos que forman parte del inventario de los travestis confeccionan una máscara “que camufla el cuerpo, la cara, la voz, que por un lado lo encubre mientras que por el otro lo redefine otra imagen. El disfraz, el vestido [como todo lo que hace a la performance] posibilita llevar a cabo la imitación temporal de un gesto. La utilización del ropaje, de la pose, es intencional, anterior a ser transformada. Son cuerpos en pugna que batallan contra la discriminación, la vulnerabilidad, la enfermedad” (Bianchi, 2009: s/n°).

El autor de *Tengo miedo torero* radiografía la vida de homosexuales y travestis y, además, habla por su propia diferencia. En cambio, Vallejo abandona la imagen de ser excepcional, posición desde la que construye la mayoría su narrativa aguda, desmesurada, provocadora, controvertida e iracunda, textualizando experiencias homoeróticas desde una posición minoritaria. El narrador se entrega al tacto y se mezcla con los otros... desciende

²⁶ Lemebel y Vallejo, pese a su abierta homosexualidad, son sujetos molares debido a que son hombres y, a la vez, escritores, lo que significa que poseen un poder editorial y se encuentran instalados en un reino molar.

en *El fuego secreto*, dejando las perspectivas elevadas a cambio del tacto y mezcla. Abandona la altura que caracteriza a la mayoría de los narradores/protagonistas de las novelas de Vallejo, narradores eruditos que rechazan las mezclas y se empeñan en diferenciarse del resto. En la novela de Vallejo se textualizan los zambullidos del narrador durante su fangosa juventud al son del aguardiente y la marihuana en las corrientes bohemias de Colombia, cuyo centro de operación es el café Miami, que, como todos los cafés de Medellín, es una cantina. La barra del café Miami, el Metropol, el Armenonville y los cauces del Junín son los principales puntos de encuentro, en los que “el cadáver de ciudad vuelve a vivir” (Vallejo, 2005: 16). A las cinco de la tarde el Miami y la corriente de Junín se plaga de muchachos o sardinas, lugares donde acaecen los encuentros... las mezclas. Sitios donde los individuos fluyen esperando el arribo del otro:



Quando dan las cinco dejo el Miami y tomo la calle, río de doble corriente que va y vuelve sobre sí mismo sin aparente razón. Agua revuelta por tramos, por tramos plácida, con charcos y remolinos, caimanes y tiburones, y las sardinas escurridizas de camisas de insidiosos colores y jeans que ha deslavado el sol. Sepa usted que la sardina (entre la humana esencia y el ángel) es el ser máspreciado de la abigarrada fauna, fauna ambigua, fauna acuática, que puebla el denso río de Junín. El río, que no es ancho, cambia según los días y según las horas de profundidad. Los viernes a las cinco, vaya un ejemplo, se hace tan hondo que uno puede, tratando de tocar fondo, zambullirse más y más hasta ir a dar al infierno. El agua quema (Vallejo, 2005: 18).

Pero ese salto hacia el otro no es total, debido a que esa identificación con la alteridad se da sólo de manera parcial en el contexto carnavalesco, espacio donde la voz narrativa se da el privilegio de fluir hacia el espacio del otro. En *El fuego secreto*, los jóvenes que se dejan llevar por la corriente del Junín sufren un proceso de transformación como el de la oruga en mariposa, pero invertido. La mariposa al cumplir los dieciocho años perdería su belleza y alas, descendiendo a la tierra para arrastrarse como un baboso gusano,

ya que la sardina es una especie que “sólo vive diecisiete años, tras lo cual muda: cambia su armadura de magia, su ropaje de ensueño, y se transforma en un ser cotidiano, proyecto del hombre pedestre y bípedo, respetable señor de traje y corbata” (Vallejo, 2005: 18). Pese a ser codiciadas, la especie más cotizada de la fauna acuática de Medellín es cosificada por el narrador, por la Marquesa de Yolombó, por Jesús Lopera, por Jaime Ocampo y por Óscar Echeverri, entre otros, quienes pueden obtener a un jovencito a cambio de una moto, un auto o el regalo de un tercero. No son vistos como un otro, sino que como jóvenes/objetos prescindibles y reemplazables: “Andaba entonces por Junín, y me lo regaló Chucho Lopera, un muchacho de barrio de San Javier, Juan no sé qué, también llamado Juanito Verga, cuyo atributo esencial doblaba el largo de este libro en su edición príncipe [...] Infinidad de maricas iban tras él como clavitos arrastrados por un imán” (Vallejo, 2005: 117). A partir de lo anteriormente expuesto, se puede afirmar que los personajes de *El fuego secreto* están dominados por la dimensión sexual del deseo. Un buen ejemplo de esto es Jesús Lopera o Chucho Lopera, cuyo nombre iba “como un incendio por la escandalizada Medellín” (Vallejo, 2005: 9); y que se caracterizaba por anotar en una libreta el nombre de todos los hombres con los que se había acostado: “Todos los nombres, simples y compuestos, y los apellidos antioqueños iban desfilando por las páginas de esa libreta que compendiaba, en las infinitas combinaciones del capricho y la fortuna, el fuego de una obsesión” (Vallejo, 2005: 11). Según las cuentas de su libreta, se había acostado con mil habitantes de los setecientos mil de Medellín, por lo que le quedarían a su disposición, según sus cálculos, unas cuarenta y nueve mil sardinas aproximadamente. Otro ejemplo del predominio de la dimensión sexual en la novela del colombiano es el ejercicio de vestirse con ropa de mujer practicado por algunos personajes hombres como Esteban Vásquez o Salvador Bustamante,

prácticas que se aproximan al travestismo, pero que se pueden definir como transformismo, ya que se llevan a cabo sólo en algunas ocasiones, principalmente festivas:

¿Sabes qué quiere decir en Colombia ‘ponerse la vida en ruana’? Pues quiere decir hacer lo que hizo siempre Esteban: hacer de la vida una fiesta y de su culo un garaje y chantarse encima, para que se revienten de risa, un vestido de mujer.
-¡Tráiganme del baúl del carro el vestido churumbela, que voy a empezar a bailar!
Y arremangándose los pantalones, con las piernas peludas al aire y unos zapatos de tacón alto y esa cara suya flaca, huesuda de Manolete, con el vestido rojo-puta de olanes, rojo subido y él subido sobre una mesa (Vallejo, 2005: 66).

El fuego secreto, al igual que *Loco afán. Crónicas de sidario*, es una obra en la que las leyes se suprimen, los cuerpos se mezclan frenéticamente, los sujetos abandonan sus identidades y se entregan libremente al deseo. La ambigua fauna acuática de Medellín se deja llevar por la corriente del carnaval²⁷, prende fuego al río, abandona su condición identitaria y se apropia de una máscara. Cada uno tiene el rostro que corresponde al rol que desempeña o posición en la que se ubica; en este sentido, el rostro sería lo menos personal que existe: “Además de ser un producto de este sistema, es una producción social [...] nuestras sociedades tienen necesidad de producir rostro” (Deleuze y Parnet, 1980: 55). Entonces, los individuos que componen la fauna acuática de Medellín ocultan su rostro y asumen una máscara, lo que permite que todos puedan “comportarse como los personajes animalescos de la comedia. Podemos cometer cualquier pecado y permanecer inocentes” (Eco, 1989: 11). Pecados que sólo son posibles en el mundo carnavalesco, ya que los seres tras las máscaras se toman el poder y “el mundo al revés se convierte en la norma. El carnaval es la revolución [o la revolución es el carnaval]” (ibid.). Una “gran transgresión

²⁷ El carnaval es una actividad propia de la esfera de acción cotidiana de la Edad Media que circunda los márgenes del teatro; sin embargo, las formas carnavalescas traspasan todos los límites característicos del teatro: actor, espectador, escenario, etc. El territorio carnavalesco es un espacio abierto en el que no existe posibilidad de fuga, porque no hay fronteras que delimiten su territorio.

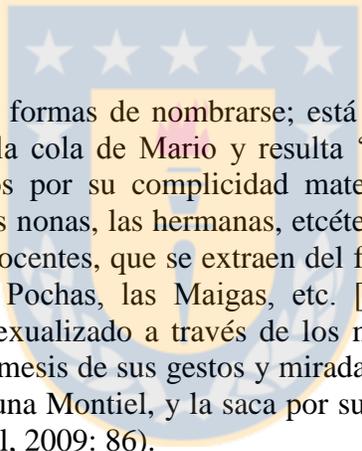
sexual: es [la] homosexual[idad]” (Foucault, 2000: 99), la que se presenta a lo largo de toda la novela del colombiano. El carnaval²⁸ configura la coronación de una libertad provisoria que transgrede e invierte “las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes” (Bajtín, 1998: 15), aboliendo la reglamentación que controlaba al entramado social y mezclando a todo Medellín sin importar el origen, posición social, género o edad de cada individuo. Las separaciones se anulan, todos son iguales dentro de los cauces del Junín, lo que permite el contacto libre entre los individuos; en otros términos, en las tardes de Medellín se puede encontrar la posibilidad de escapar provisionalmente “de los moldes de la vida ordinaria [es decir, oficial] (Bajtín, 1998: 13). El hombre vuelve a la esencia del ser... hacia sí mismo, al establecer relaciones verdaderamente humanas y al sentirse “un ser humano entre sus semejantes” (Bajtín, 1998: 15). El contacto que se genera en el contexto festivo que se vive en una de las calles de Medellín es inadmisibles en la cotidianeidad, porque las mezclas entre heterogéneos resultan escandalosas; en este sentido, el sistema de jerarquización del régimen feudal es análogo al encasillamiento o división que se realiza en las sociedades disciplinarias. El narrador de Fernando Vallejo se presenta en la mayoría de sus obras como un ser superior que se empeña en diferenciarse del resto; sin embargo, pese a esta animadversión, se siente profundamente atraído por la otredad con la que se mezcla y satisface la dimensión sexual del deseo.

²⁸ El principio en el que se basa el carnaval es en la risa, forma básica de todos los ritos carnalescos de la Edad Media y patrimonio del pueblo, porque “todos ríen, la risa es ‘general’; en segundo lugar, es universal, contiene todas las cosas y la gente [...] esta risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez” (Bajtín, 1998: 17). En este sentido, la risa sería un principio básico de concepción del mundo que permitiría la sanación y un renacimiento. El ser humano es el único ser viviente que puede reír, por lo que es “considerada como un privilegio espiritual supremo del hombre, inaccesible a las demás criaturas” (Bajtín, 1998: 67). La actitud del Renacimiento respecto de la risa, siguiendo lo postulado por Bajtín, puede definirse de esta forma: “La risa posee un profundo valor de concepción del mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia y el hombre; es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a éste en forma diferente, pero no menos importante [tal vez más] que el punto de vista serio: sólo la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo” (1998: 65).

La segunda vida que se origina en el mundo carnavalesco y en la calle Junín “se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un mundo al revés” (Bajtín, 1998: 15). Las contradicciones, las inversiones, las degradaciones y profanaciones son las formas de expresión por excelencia de la cosmovisión carnavalesca, la que influenciaba sobre el pensamiento de los hombres y “les obligaba a renegar en cierto modo de su condición oficial [como monje, clérigo o sabio] y a contemplar el mundo desde un punto de vista cómico y carnavalesco” (Bajtín, 1998: 18). Es la vida misma la que se presenta con elementos propios de la fiesta en los ritos carnavalescos, en los que “los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo” (Ibid.). La vida interpreta así una forma ideal de sí misma, juego que se configura como una forma real; de esta manera, se retorna temporalmente al país de la edad de oro y el pueblo “penetra en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia” (Bajtín, 1998: 15), adoptando, de forma transitoria, una segunda vida durante el desarrollo de la fiesta humana.

El travestismo es una forma de adoptar un estilo de vida carnavalesco, una estrategia para abandonar la identidad molar. Las mariposas de *Loco Afán. Crónicas de Sidario*, Hernando Aguilar, la Marquesa de Yolombó, María Cristina, las sardinas de *El fuego secreto*, al igual que Lemebel y Vallejo, y “todo el zoológico gay pareciera fugarse continuamente de la identidad” (Lemebel, 2009:83), ya que establecen una alianza con un reino minoritario transgrediendo los límites del entramado social para nominarse “a sí misma en el juego teatralizado y neo-barroso de Lemebel. En este contexto encontramos a la loca multiplicada en poses de guerra, en estrategias de fuga y en la acción performativa de descargar la homofobia” (Sutherland, 2009: 24). La Marquesa de Yolombó, al igual que

las *locas* de Lemebel, abandonó su verdadera identidad y se puso “el título él mismo, porque no se lo dio nadie: ni Dios, ni el Rey, ni el pueblo inmundo. Y como escapulario se lo chantó encima, por burlarse: de él, de mí, de usted, de Antioquía, del partido conservador y el partido liberal” (Vallejo, 2005: 7), ocultando el nombre de la identidad civil²⁹: “El cambio de nombre es una burla al sistema [...] Conferirse un nombre propio es una treta subversiva que ‘viste’ una ausencia: se lleva a cabo a partir de una ausencia, cuando surge como el lugar de la pérdida, sustitución, identificación o una materialidad fantasmática para desestabilizar la identidad” (Bianchi, 2009: s/nº). En este sentido el cambio de nombre significaría una estrategia de fuga para los travestis o *locas*:



Hay muchas y variadas formas de nombrarse; está el típico femenino del nombre que agrega una ‘a’ en la cola de Mario y resulta ‘Simplemente María’. También esos familiares cercanos por su complicidad materna; las mamitas, las tías, las madrinas, las primas, las nonas, las hermanas, etcétera. Además de otros personajes semicampesters, algo inocentes, que se extraen del folclore, como las Carmelas, las Chelas, las Rosas, las Pochas, las Maigas, etc. [...] Nadie lo sabe, pero esos nombres se han homosexualizado a través de los miles de travestis que hacen su copia. A través de la mimesis de sus gestos y miradas matadoras. Toda marica tiene dentro una Félix como una Montiel, y la saca por supuesto cuando la luna descuera entre las nubes (Lemebel, 2009: 86).

Esta es la estrategia de fuga que permitiría travestir la posición molar del hombre en la sociedad patriarcal. Juan Pablo Sutherland en su texto *Nación marica* plantea que los personajes de las crónicas del chileno se nombran hasta morir, acto que prolifera y se hiperboliza con el arribo del VIH, expurgando la marginación producida por ser individuos apestados. Además señala que: “El Sida es la cicatriz que muestra la hiper-identidad

²⁹ Cabe destacar que Lemebel es el apellido materno del cronista chileno, suprimiendo el paterno no por odio a su padre, sino que por el gran amor hacia su madre: “Aquello ‘fue un gesto de alianza con lo femenino, inscribir un apellido materno, reconocer a mi madre huacha desde la ilegalidad homosexual y travesti’, ha declarado Lemebel” (Echevarría, 2013: 18).

popular, pobre, carnavalesca, oscura, irónica y festiva, batallante y descarada. En este sentido, la política de los sobrenombres, de las plumas sobre la marca homofóbica, borra las sombras del castigo para afirmar un sí marica, afirmación que se fuga de la estabilidad identitaria” (2009: 25). De esta manera, Lemebel configura “la voz [de] un discurso propio y fragmentado, cuyo nivel más desprotegido por su falta de retórica y orfandad política [es] el travestismo homosexual que se acumula lumpen en los pliegues más oscuros de las capitales latinoamericanas” (Lemebel, 2005: 167); es decir, existe la identificación con un otro travesti, produciendo a partir de esta filiación, subjetividades, estrategias y su propia política que configuran su singular escritura. El libro de crónicas del chileno, *cual mariposario*, devela la vida de estas lepidópteras seropositivo y la novela del colombiano *transparenta el mundo homosexual y travesti colombiano*, a través de las ventanas del café Miami, que exhibían a los sujetos “con desvergüenza a la pública murmuración” (Vallejo, 2005: 5). Vallejo pareciera que en su escritura, a diferencia de la del chileno, negara la identificación o encuentro con el prójimo. En *El fuego secreto*, al igual que en *La virgen de los sicarios*, todos los personajes con los que el protagonista establece una relación son prescindibles. Así, el narrador aparenta ser un individuo egoísta, egotista y egocéntrico, rasgos que marcan la singularización del sujeto y la figuración del mal que lo separaría de lo infinito. El salto hacia el otro es superficial, ya que se presentan encuentros efímeros asociados más a la dimensión sexual del deseo que a un sentimiento real; es decir, en *El fuego secreto* parece que no es posible encontrar un punto de fuga en el prójimo. Sin embargo, el narrador de *La virgen de los sicarios* afirma: “Los animales son el amor de mi vida, son mi prójimo, no tengo otro, y su sufrimiento es mi sufrimiento y no lo puedo resistir” (Vallejo, 2002a: 79) y en la *La rambla paralela* se señala que “el sufrimiento de los animales le partía el corazón. Así, claro, estaba doblemente jodido: por él y por el

prójimo. Es condición sine qua non de la felicidad el egoísmo. El hombre feliz no ha de preocuparse por la desdicha ajena porque entonces deja de serlo” (Vallejo, 2002b: 63). En este sentido, la escritura de Vallejo no negaría el encuentro con el prójimo, sino que éste se concretaría con un otro animal. La figura de un narrador egoísta se derrumbaría al relatar sus experiencias con su perra, la Bruja, el verdadero amor de su vida como lo plantea en *Peroratas*: “Me la regaló un amigo, Miguel Ángel, y me jodió la vida porque lo que tenía que ser para siempre resultó efímero. Buda ya lo dijo: el que tiene tres amores, tendrá tres dolores; el que tiene dos, dos; y el que tiene uno, uno. Mejor no tener ninguno” (Vallejo, 2013: 244). Pareciera que el profundo amor hacia los animales le provocó una animadversión por los demás seres humanos. En la escritura de Vallejo, entonces, con los animales se concretaría ese encuentro con el prójimo. Se funde con el otro... deviene animal, deviene imperceptible, en términos deleuzeanos.

Las *locas* de las crónicas de Lemebel, como ya se mencionó, son sujetos fronterizos por antonomasia, porque habitan la periferia, son travestis y además ejercen el comercio sexual. Son individuos completamente marginados en los que la idea de pertenecer a algo se da por el hecho de estar contagiados, formando de esta manera verdaderas colonias como las lepidópteras. El SIDA, el misterio, la sombra o la plaga en el mariposario del chileno se presenta como figuración de la muerte o como un primer abrazo de ésta y como un adelanto del “tufo mortuorio de la Dictadura” (Lemebel, 2009: 22). Las bandas, manadas o colonias humanas y animales proliferan con la peste, los contagios y el SIDA. La transmisión viral no está asociada con la filiación, sino que con el contagio... con las mezclas heterogéneas, las que “siempre son contra natura. Las bodas es lo contrario de una pareja” (Deleuze y Parnet, 1980: 6), ya que la epidemia pone en jaque términos absolutamente diferentes,

como señalan Deleuze y Guattari: “Hay tantos sexos como términos en simbiosis, tantas diferencias como elementos intervienen en un proceso de contagio [...] El Universo no funciona por filiación. Así pues, nosotros sólo decimos que los animales son manadas, y que las manadas se forman, se desarrollan y se transforman por contagio” (2006: 247-248).

La aparición del SIDA desencadenó “una metaforización a gran escala” (Sontag, 2012: 119). Las mixtificaciones más predominantes de la carga metafórica del SIDA son SIDA/muerte, relación que tiene su origen en la no existencia de una cura, y la relación SIDA/homosexualidad, lo que se debe a que en un comienzo gran parte de los portadores del VIH eran hombres homosexuales. De ahí el prejuicio de que el virus es una infección que sólo afecta a personas con prácticas u orientación sexual diferente. Pensamiento que tiene su origen en una supuesta “incestuosidad de los grupos que funcionan en circuito cerrado” (Baudrillard, 1997:72)³⁰ o en colonias como las que conforman los homosexuales y drogadictos. Entonces, ser portador del VIH significa “ponerse en evidencia como miembro de algún ‘grupo de riesgo’, de una comunidad de parias. La enfermedad hace brotar una identidad que podría haber permanecido oculta para los vecinos, los compañeros de trabajo, la familia, los amigos” (Sontag, 2012: 129); sin embargo, es más coherente la idea de que el VIH afectó principalmente a la población homosexual porque ésta no utilizaba preservativos como el condón, ya que éstos estaban pensados como métodos anticonceptivos, que asociarlo a una aparente promiscuidad de los guetos. El SIDA es una enfermedad que en sí misma materializa una condena, ya que para la sociedad es

³⁰ Respecto de esto Jaime Parada postula que “la Existencia del gueto generó una falsa idea de desenfreno y promiscuidad que nos quieren achacar como población. Que un espacio gay es prácticamente Sodoma y Gomorra. Para algunos todos caben en ese saco, lo cual es generalizar de manera absurda. No hay más sexo en el mundo gay que entre heterosexuales, ni más infidelidad. Eso lo firmo” (2013: 90-91). Entonces, atribuir el impacto que generó el SIDA en la población homosexual a la promiscuidad de los círculos generados por éstos, es más un prejuicio que un argumento, puesto que el VIH afecta de forma indiscriminada.

consecuencia de un exceso y perversión sexual, sufriendo todos los portadores del virus la marginación social, sin importar la causa y las vías a través de las que se contagiaron el VIH, asociando la producción del virus a conductas como “la indulgencia, la delincuencia, adicciones a sustancias ilegales o a lo que se juzga como una desviación sexual” (Sontag, 2012: 130):

¿Tiene miedo que se homosexualice la vida?
Y no hablo de meterlo y sacarlo
Y sacarlo y meterlo solamente
Hablo de ternura, compañero
Usted no sabe
Cómo cuesta encontrar el amor
En estas condiciones
Usted no sabe
Qué es cargar con esta lepra
La gente guarda las distancias (Lemebel, 2009: 123).

Eros y Thanatos impulsan la escritura de *Loco Afán. Crónicas de Sidario y El fuego secreto*. Las páginas de estos textos están plagadas de deseos que perturban todo intento de orden: “Una escritura vivencial del cuerpo deseante, que en su oleaje temperado palpa, roza y esquiva los gestos sedentarios en los ríos de la urbe que no va a ningún mar” (Lemebel, 2005: 116). Ambos escritores transgreden la individuación a través de sus relatos, los que son narraciones de amor porque “sólo se escribe por amor, toda escritura es una carta de amor: la *Real-literatur*. Sólo se debería morir por amor, y no de una muerte trágica. Sólo se debería escribir por esa muerte, o dejar de escribir por ese amor, o continuar escribiendo por ambas cosas a la vez” (Deleuze y Parnet, 1980: 60). Tanto Lemebel como Vallejo para poder escribir tienen que habitar la soledad creadora o esencial, más que existencial, para hacer posible la comunicación con el otro, lo que los transfigura en mediadores. Alteridad e identidad están unidas en una relación de necesidad en la que la una no se puede dar sin la

otra, ya que escribir es vincularse con el otro. Los cuerpos del amor y de las palabras son cuerpos abiertos, que cantan a la belleza y se encuentran expuestos al contacto con otros cuerpos. A través de la designación del cuerpo se entiende que éste ocupa un lugar, de ahí que sea contrario a la utopía. Al igual que la muerte y el espejo, es el erotismo o amor lo que permite al cuerpo escapar de la utopía soberana: “La hace callar, la calma” (Foucault, 2010: 18). Al sentir el contacto del otro en tu cuerpo, se toma conciencia de que se tiene uno y de que éste posee una determinada forma. “Bajo los dedos del otro que te recorren, todas las partes invisibles de tu cuerpo se ponen a existir” (Foucault, 2010: 18). Entonces, es posible afirmar, que *El fuego secreto* y *Loco afán. Crónicas de sidario* son narraciones en las que el amor da vida y, a la vez, mata. Los relatos del chileno son *Crónica[s] de una muerte anunciada* en las que pese a que “el sida, como el cáncer, no deja lugar a romantización ni sentimentalización algunas, quizá porque está demasiado fuertemente asociado con la muerte” (Sontag, 2012: 126-127), Lemebel construye un espacio en el que la idea genérica de la muerte abre ventanas utópicas a la esperanza:

Se había esfumado, antes que el sol quemara la declaración de amor que firmamos con desespero, de ahí mismo, en la rodada de ternura y sexo de dos cuerpos que juegan con la muerte por un te quiero. Pero fue él, en el último momento, quien detuvo la mano cadavérica de la epidemia antes de cruzar la zona de riesgo sin preservativo. Fue él quien dijo: No, espera, no tenemos que compartirlo todo, amor, porque no estamos en igualdad de condiciones. Yo tengo sida, y el sexo puede ser una gota amarga que nos una y nos separe para siempre, cariño. Mejor soñar que lo hacemos, princesa, mejor acurrúcate en mi pecho y duerme y sueña y déjate llevar por el tumbar de mi corazón que te pertenece, que me ganaste en la apuesta de enamorarnos esta noche (Lemebel, 2009: 222).

La búsqueda del amor es el motor que impulsaría el salto hacia el otro, el que se puede concebir como un fluido perpetuo. Es ese loco afán el que condena a los sujetos a esa precipitada búsqueda del amor que es un deseo de plenitud, un vacío que se busca llenar en

el que la muerte, en este sentido, perpetuaría la continuidad del ser. Georges Bataille en su texto *El erotismo* plantea que esa plenitud es comprendida como una forma de continuidad, existiendo en la experiencia amorosa una progresión al amar a alguien y, a la vez, una regresión a lo maternal. Una búsqueda de continuidad dentro de nuestra naturaleza discontinua, porque somos sujetos que poseemos un cuerpo que ocupa un lugar en un tiempo y espacio determinados, tenemos una personalidad y una forma de pensar, aspectos que nos hacen diferentes del otro. Somos una pieza única e irrepetible de un gran rompecabezas o continuum de espacio y tiempo del que participamos de forma aislada, ya que “entre un ser y otro ser hay un abismo, hay una discontinuidad” (Bataille, 2010: 17). Condición que está resguardada por reglas, leyes, normas, etc. que regulan la vida en el entramado social; es decir, los interdictos son los que mantienen el orden en la vida de los individuos discontinuos.

El acto verdaderamente transgresivo en las escrituras de Lemebel y Vallejo es el amor. En la escritura del chileno el amor está dirigido hacia el travesti, contagiado de VIH, que ejerce la prostitución. Identificación que permite la producción discursiva de un segmento doblemente golpeado durante el régimen militar. El tufo mortorio exhalado por el SIDA y la Dictadura se contradice con la vitalidad de los sujetos apestados para los que morir de SIDA es morir de amor. Mientras que la novela del colombiano textualiza el pasado en un presente putrefacto que dialoga con la muerte. Tiempo remoto cargado de experiencias sexuales que no completan el salto hacia el otro, ya que éste en la escritura del autor de *La virgen de los sicarios* se concretaría con el abrazo hacia un prójimo animal. Ambos escritores latinoamericanos presentan dos formas diferentes de amor, pero en ambas obras el encuentro del amor siempre se transforma en un amor solitario que deambula

inevitablemente hacia la muerte. Pareciera ser que la muerte es la única opción y es que al revisar “los cánones de la literatura mundial, las ficciones literarias referidas a amores sexuales entre hombres se han caracterizado por los finales infelices y tremebundos: suicidios, asesinatos, muertes violentas, enfermedades letales presentadas a modo de castigo y de redención por los pecados han sido las recurrencias para retratar los amores homosexuales” (Melo, 2011: 151). En este sentido, tanto *Loco afán* como *El fuego secreto* reflejan el impedimento de estos escritores de plasmar en sus obras un final que se aleje de la tragedia, predominando de manera tal vez inconsciente la comprensión del amor homosexual como algo abyecto, reprochable, anormal y condenado a la desdicha.



5. Conclusiones

¿Cómo se textualiza el mal en una época en la que se ha expulsado a fuerza de profilaxis? ¿Cómo se presenta el amor entre hombres en *Loco afán. Crónicas de sidario* y *El fuego secreto*? ¿Existe en la literatura homosexual finales que no desemboquen en la muerte?

Esta investigación intentó buscar respuestas a estas preguntas, registrando las formas que adopta el mal en las escrituras de Vallejo y Lemebel y analizando cómo operan los personajes homosexuales en las obras de estos escritores.

La crítica respecto de estas dos obras o de las escrituras de sus autores es amplia, razón por la que en el caso de los trabajos que abordan *Loco afán. Crónicas de sidario* se privilegiaron aquellas investigaciones que se centraran en cómo el libro de crónicas de Lemebel cartografía las periferias de Santiago, textualizando la vida de seres marginales víctimas del VIH y régimen militar, y cómo el cronista adopta una posición anticolonialista frente a la irrupción de la imagen del gay. Mientras que los trabajos críticos que se seleccionaron respecto de la escritura de Vallejo, debido a las pocas publicaciones que analizan *El fuego secreto*, abordan el carácter arrollador de su prosa que es resultado de la violenta realidad colombiana y la presencia de la furia provocada por la añoranza del tiempo ido que materializa un posible punto de fuga.

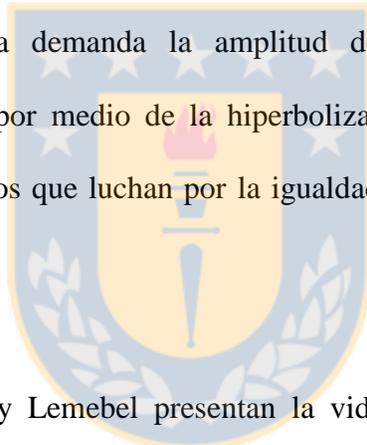
El mal en *El fuego secreto* y *Loco afán. Crónicas de sidario* se presenta a nivel lingüístico, principalmente a través de la ira que surge como una manera de resistir los

deseos del poder, lo que convierte a Lemebel y Vallejo en portavoces del mal. Escritores transgresivos y controvertidos que necesitan de una hipermoral para no sucumbir ante el mal que despliegan en sus obras, el que es permitido por la imitación de los rasgos propios de la oralidad en la escritura. Narraciones iracundas que desarticulan los valores hegemónicos del bien, que se rebelan contra toda forma de poder y que nominan lo políticamente incorrecto, imponiendo de esta manera el derecho a nominar también el mal. Las figuraciones de la muerte pueblan el espacio textual de ambas obras, debido al mal que rodea los espacios en los que se insertan estas narraciones.

La escritura de Vallejo es la materialización de un mal absoluto, ya que incentiva la destrucción del otro, transgrediendo los máximos interdictos. *El fuego secreto* es una novela construida a partir de los recuerdos de la adolescencia, en la que se recurre en reiteradas ocasiones también a las memorias de la infancia. Vallejo, entonces, utiliza la escritura como forma de recuperar el pasado almacenado en la memoria en un presente que dialoga con la muerte, entendiendo que existe una fascinación por el mal al evocar con añoranza algunos recuerdos de arrebatos de divina embriaguez de la infancia. Su narración nostálgica se inserta en un contexto violento, presionando ésta sobre la voz narrativa, la que no rechaza la violencia sino que la reproduce de manera hiperbólica. El argumento de *El fuego secreto* está contextualizado en un país violento y es que abordar cualquier obra colombiana significa hacerse cargo de la violencia que cruza la historia de dicho país.

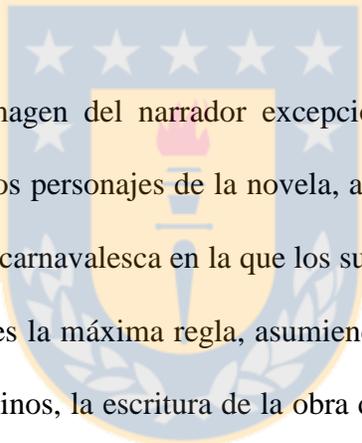
El libro de crónicas de Pedro Lemebel derrumba la alteridad que cruza la historia chilena y cartografía la periferia de Santiago, retratando la desigualdad en los espacios habitados por seres desprotegidos, dándole así un lugar en su escritura a los segmentos

marginados que fueron condenados a la pobreza por el neoliberalismo. Y es que son las orillas, las que el cronista proyecta en sus crónicas, las que se convierten en un espacio hospitalario para los cuerpos de los travestis enfermos de SIDA y de la Dictadura; narraciones en las que florece el contagio, una de las figuraciones del mal. Su prosa es panfletaria, contestataria, travestida y con toques poéticos que buscan la seducción del lector por medio del barroquismo que configuraría un maquillaje. Escritura iracunda que desarticula la estructura de un país que normaliza en lugar de vivir en la heterogeneidad. Sus narraciones subvierten el orden patriarcal y establecen una lucha política contra los discursos canónicos, hetero y homonormativos, que resisten la dominación del neoliberalismo. Esta escritura demanda la amplitud de los derechos de todas las subjetividades homosexuales por medio de la hiperbolización de la propia diferencia y apartándose de los movimientos que luchan por la igualdad de los derechos civiles de las minorías sexuales.



Las obras de Vallejo y Lemebel presentan la vida de personajes homosexuales contagiados de VIH que se dejan llevar por la dimensión sexual del deseo, lo que condena a estos sujetos a la muerte; es decir, en *El fuego secreto* y en *Loco afán* se iluminan las acciones de personajes infames, develando sus aspectos más escabrosos. Lemebel y Vallejo textualizan la homosexualidad sin reparo alguno; sin embargo, y pese a lo transgresivo que significa proyectar el amor entre hombres, sus obras son publicadas por editoriales transnacionales. *Loco afán. Crónicas de sidario* es un mariposario que transparenta la vida de las lepidópteras seropositivo durante Dictadura, transformando Santiago en una ciudad apestada en la que el contagio es una figuración de la subversión propia de los travestis y el SIDA una moda gay para morir o un producto más del sistema neoliberal que destinó al

olvido a los travestis latinoamericanos. Pero al contagio responde el orden y éste es impuesto por la figura del gay importada de Norteamérica, la que creó la homonormatividad que desfila por la pasarela del poder heterosexual, normalizando el carácter transgresivo de su deseo por medio del intento de uniformar los cuerpos. Es en este intento disciplinario en el que florece la figura de la *loca*, quien resiste la imposición de subjetividades que intentan clausurar su naturaleza abyecta y latinoamericana. Tanto las *locas* de *Loco afán* como los travestis que aparecen en *El fuego secreto* adoptan un estilo de vida carnavalesco, son máquinas de seducción que desencadenan y conectan devenires, abriendo paso a líneas de fuga y aboliendo los signos.



Vallejo abandona la imagen del narrador excepcional en *El fuego secreto* para entregarse, al igual que todos los personajes de la novela, a la dimensión sexual del deseo, lo que la convierte en una obra carnavalesca en la que los sujetos se entregan al sexo, droga y alcohol y el mundo al revés es la máxima regla, asumiendo una máscara y abandonando la identidad civil; en otros términos, la escritura de la obra del chileno y del colombiano es impulsada por Eros y Thanatos, ya que sus páginas están saturadas de deseo que condena a la muerte a sus personajes debido a la presencia de las figuraciones del mal. En *Loco afán*, Lemebel devela una voz narrativa que hace suyo el dolor del otro enfermo. El libro de crónicas exhibe el amor rupturista, que se dirige hacia los cuerpos enfermos e hipermarginados y en el que la muerte es una forma amorosa de enfrentar el destino. En la novela del colombiano, en cambio, el amor no está dirigido a los humanos, sino que hacia los animales. Dos puntos de vista heterogéneos de tematizar un amor incomprendido que vagabundea de manera directa hacia la muerte. Y es que la muerte es la entidad que atraviesa toda la historia de amor entre personas del mismo sexo, destinando a éstas a

finales dramáticos y asociando el sexo homosexual con el peligro, con lo contra natura, con lo improductivo e infértil... con el mal. Abordar la literatura homosexual, entonces, significa hacerse cargo de obras trágicas en las que no existen ventanas utópicas que permitan hablar de un final feliz. Sin embargo, la gravedad de esto radica en que no se trata sólo de un tópico propio de la literatura homosexual, sino que es un problema que presiona sobre toda la literatura; es decir, la existencia dramática de los individuos homosexuales ingresa al espacio textual, transformando a la literatura en un soporte para la proyección de las posturas socio-político-culturales de una época determinada.

Resulta imprescindible, en un contexto de discusión respecto de la igualdad de derechos civiles de las subjetividades homosexuales, analizar las obras que revelan los diferentes momentos por los que ha atravesado la historia de la homosexualidad, marcada por la discriminación, persecución, represión y muerte, signos que de manera directa han desembocado en la lucha actual por el reconocimiento de los derechos de la población homosexual. Es en este sentido en el que esta investigación configura un aporte a la construcción de una antología del dolor y resistencia del denominado tercer sexo, que anule los prejuicios que han existido históricamente en torno a éste y lo libere de la demonización para invitar a pensar en una forma radicalmente diferente de aproximarse al otro.

A partir de lo planteado en esta tesis se pueden desprender nuevas propuestas de investigación que aborden, por ejemplo, el ingreso de personajes homosexuales en obras actuales de escritores heterosexuales y contrastarlo con la perspectiva de los personajes de las narraciones de autores homosexuales o centrarse en la textualización de la figura del travesti en diferentes obras latinoamericanas, construyendo de esta manera una panorámica

de la literatura homosexual del continente y entendiendo que ésta aborda la homosexualidad sin importar la orientación sexual del escritor. Un gran objetivo sería contribuir a la elaboración de una genealogía de la literatura homosexual latinoamericana.



6. Referencias bibliográficas

- Arboleda, Paola. 2011. “¿Ser o estar ‘queer’ en Latinoamérica? El devenir emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arenas”. En *Íconos. Revista de Ciencias Sociales* N°39, 111-121-
- Aristóteles. 1990. *Retórica*. Madrid: Editorial Gredos, S.A
- Astutti, Adriana. 2003. “Odiar la patria y aborrecer la madre: Fernando Vallejo”. En *Boletín*, N°11, 1-15.
- Bajtín, Mijail. 1998. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- Bataille, Georges. 1981. *La literatura y el mal*. Barcelona: Tusquets Editores, S.A.
- Bataille, Georges. 2010. *El erotismo*. Buenos Aires: Tusquets Editores, S.A.
- Baudrillard, Jean. 1981. *De la seducción*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- Baudrillard, Jean. 1997. *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama.
- Beristáin, Helena. 1995. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Editorial Porrúa, S.A.
- Bianchi, Daniela. 2009. “Cuerpos travestis en los discurso ficcionales latinoamericanos”. En *Orbis Tertius*, N°15, s/n°.
- Blanco, F. y Gelpí, J. 2004. “El desliz que desafía otros recorridos. Entrevista con Pedro Lemebel”. En *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel* (pp. 151-165). Chile: LOM ediciones
- Blanco, F. y Poblete, J. 2010. *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

- Blanco, Fernando. 2010. "De los ideales colectivos al sentimentalismo de la primera persona". En *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel* (pp. 71-98). Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Bolaño, Roberto. 2004. *Entre paréntesis*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Camacho, José. 2006. "Narcotremendismo literario de Fernando Vallejo. La religión de la violencia en *La virgen de los sicarios*". En *Magia y desencanto en la narrativa colombiana* (pp. 205-240). Murcia: Cuadernos de América sin nombre.
- Cánovas, Rodrigo. 2003. *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana. La alegoría del prostíbulo*. Santiago: LOM Ediciones.
- Deleuze, G. y Parnet, C. 1980. *Diálogos*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, Gilles. 1991. "Postdata sobre las sociedades de control". Disponible en: <http://www.fundacion.uocra.org/documentos/recursos/articulos/Posdata-sobre-las-sociedades-de-control.pdf>
- Deleuze, Gilles. 1997. *Crítica y Clínica*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F. 2006. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.
- Echevarría, Ignacio. 2013. "Prólogo" en *Poco hombre. Crónicas escogidas de Pedro Lemebel* (pp. 11-31). Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Eco, Umberto. 1989. "Los marcos de la 'libertad' cómica". En *¡Carnaval!* México: Fondo de Cultura Económica.
- Fernández, Héctor. 2000. "*La Virgen de los Sicarios* o las visiones dantescas de Fernando Vallejo". En *Hispania*, N°4, 757-767.
- Foucault, Michel. 1996. *La vida de los hombres infames*. Buenos Aires: Editorial Caronte.

- Foucault, Michel. 2010. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Argentina: Nueva Visión.
- Foucault, Michel. 2000. *Los anormales*. Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A.
- Foucault, Michel. 2008. *Vigilar y castigar*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Herrero-Olaizola, Alejandro. 2007. "Se vende Colombia, un país de delirio: El mercado literario global y la narrativa colombiana reciente". En *Symposium*, N°61, 43-56.
- Kottow, Andrea. 2010. "El SIDA en la literatura latinoamericana: prácticas discursivas e imaginarios identitarios". En *AISTHESIS*, N°47, 247-260.
- Kristeva, Julia. 1999. *Sentido y sinsentido de la rebeldía (Literatura y psicoanálisis)*. Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Lagos, Jorge. 2011. "Postcolonialidad y descolonialidad en *Loco Afán. Crónicas de Sidario* de Pedro Lemebel". En *Alpha*, N°33, 105-114.
- Lemebel, Pedro. 2009. *Loco Afán. Crónicas de Sidario*. Chile: Seix Barral.
- Lemebel, Pedro. 2008. *Serenata cafiola*. Chile: Seix Barral.
- Lemebel, Pedro. 2012. *Háblame de amores*. Chile: Seix Barral.
- Lemebel, Pedro. 2013. *Poco hombre. Crónicas escogidas*. Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Llanos, Bernardita. 2010. "Esas locas madres de Pedro Lemebel". En *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel* (pp. 181-209). Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Marks, Camilo. 2000. "Corazones partidos". En *Qué pasa* N°1532, 86.
- Extraído el 05.11.14 desde <http://www.memoriachilena.cl/602/rdf-article-26744.rdf>

- Mateo del Pino, Ángeles. 2010. "Inestable equilibrio: entre el deseo y la muerte. El mismo, el mismo loco afán". En *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel* (pp. 233-242). Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Melo, Adrián. 2011. *Historia de la literatura gay en Argentina. Representaciones sociales de la homosexualidad masculina en la ficción literaria*. Buenos Aires: Ediciones Lea S.A.
- Monsiváis, Carlos. 2013. "Pedro Lemebel: el amargo relamido y brillante frenesí". Prólogo en *La esquina es mi corazón* de Pedro Lemebel (pp. 9-19). Santiago: Seix Barral.
- Montoya, Pablo. 2007. "Fernando Vallejo: demoliciones de un reaccionario". En *Revista Número*, N°54, 18-27.
- O'Bryen, Rory. 2004. "Representations of the city in the narrative of Fernando Vallejo". En *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesía*, N°2, 195-204.
- Palaversich, Diana. 2010. "El cuerpo agredido de la homosexualidad proletaria y *Loco afán* de Pedro Lemebel". En *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel* (pp. 243-265). Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Parada, Jaime. 2013. *Yo, gay*. Santiago: Ediciones B Chile S.A.
- Richard, Nelly. 2010. "Éxodo, muerte y travestismo". En *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel* (pp. 213-221). Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Sarlo, Beatriz. 1998. *Borges, un escritor en las orillas*. Argentina: Compañía Editora Espasa Calpe Argentina S.A.

- Sifuentes-Jáuregui, Ben. 2009. "El retorno de la Manuela: Travestismo/ Identificación/ Lo abyecto en *Loco afán* de Lemebel". En *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, N°69/70, 171-185.
- Sloterdijk, Peter. 2010. *Ira y tiempo*. España: Ediciones Siruela.
- Sontag, Susan. 2012. *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Argentina: Debolsillo.
- Sutherland, Juan Pablo. 2009. *Nación marica. Prácticas culturales y crítica activista*. Santiago: Ripio Ediciones.
- Vallejo, Fernando. 2001. *El desbarrancadero*. Santiago de Chile: Alfaguara.
- Vallejo, Fernando. 2002a. *La virgen de los sicarios*. Colombia: Alfaguara.
- Vallejo, Fernando. 2002b. *La rambla paralela*. Colombia: Editorial Alfaguara.
- Vallejo, Fernando. 2012. *Peroratas*. Santiago de Chile: Alfaguara.
- Vallejo, Fernando. 2005. *El fuego secreto*. Argentina: Alfaguara.
- Vallejo, Fernando. 2010. *El don de la vida*. Madrid: Alfaguara.
- Vallejo, Fernando. 2011. *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*. México: Fondo de Cultura Económica.